ИСКУССТВО КИНО

2013

Главные материалы этого номера по традиции подводят итоги минувшего киногода. В разных контекстах: государственная политика в сфере киноиндустрии, фактические результаты проката российских и зарубежных фильмов, а также перемены в процессе создания, показа и зрительского восприятия отечественного кино.

Читатель, несомненно, ощутит связь между этими проблемами — они анализируются в рубрике «Здесь и теперь» — и теми, о которых говорят авторы материалов, посвященных сегодняшней ситуации в кинематографе бывших соцстран: Венгрии, Сербии, Хорватии, Боснии и Герцеговины, Чехии («Разборы», «Имена»). Примерно о том же — об организации производства, о системе отношений кино и государства, об основных тематических и эстетических приоритетах — рассказывает руководитель национального Кинофонда Израиля Катриэль Шори («Опыт»).

В «Репертуаре» — рецензии на некоторые знаковые события в кинематографической и телевизионной жизни конца ушедшего года, в «Разборах» — статьи, исследующие виды киноискусства, которые не часто оказываются в центре внимания профессионалов.

Рубрика «Публикации» продолжает знакомить читателей с литературным творчеством известного художника и сценариста Евгения Голубенко. В «Чтении» мы печатаем неосуществленный (пока?) сценарий одного из лидеров нашей кинодраматургии Юрия Арабова.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №1/2013

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ
Бремя политики
Реформы в киноиндустрии

10
Господдержка. Итоги года
«Круглый стол»

РЕПЕРТУАР

21
КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
Нарушая «правило плинтуса»
«После школы», режиссеры Андрей Болтенко, Владимир Пресняков, Олег Пресняков, Евгений Никитин
«Синдром дракона», режиссер Николай Хомерики

27
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Болеро
«Вечное возвращение», режиссер Кира Муратова

32
НИНА ЦЫРКУН
Блюдо, которое съели горячим
«Джанго освобожденный», режиссер Квентин Тарантино

38
НИНА СПУТНИЦКАЯ
Маугли: сапфировые джунгли
«Жизнь Пи», режиссер Энг Ли

42
АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ
Невидимый рай Анн Тисмер
«20 ноября», режиссер Ларс Нурен

КОММЕНТАРИИ

49
СЕМЕН ЭКШТУТ
Весы Фемиды или меч Немезиды?

РАЗБОРЫ

55
НИНА ЦЫРКУН
Трансформация кэмпа и рецепция кино

61
АЛЕКСАНДР ПАВЛОВ
Грайндхаус: *B* или не *B*?

71
АНДРЕЙ ФОМЕНКО
Соблазн письма
«Письмо незнакомки», режиссер Макс Офюльс

И М Е Н А

77
СТЕПАН ТЫЫН
Феноменология безвременья
Александр Рехвиашвили, великий и неизвестный

84
ПАВЕЛ РУМИНОВ:
«Я уже давно не там»
Беседу ведет Вероника Чугункина

92
ВИКА СМИРНОВА
История глаза
Кинематограф Белы Тарра

О П Ы Т

99
КАТРИЭЛЬ ШОРИ:
«Государство не вмешивается»

Р А З Б О Р Ы

107
ЮРИКА ПАВИЧИЧ
Оковы «балканского стиля»
Кино после распада Югославии

118
ИВАН ФОРГАЧ
Без духовного фона
Что происходит в венгерском кино

125
КАМИЛА ДОЛОТИНА
По собственным следам
Чешский кинематограф в поисках аутентичности

П У Б Л И К А Ц И И

135
ЕВГЕНИЙ ГОЛУБЕНКО
Марики
Киноповесть

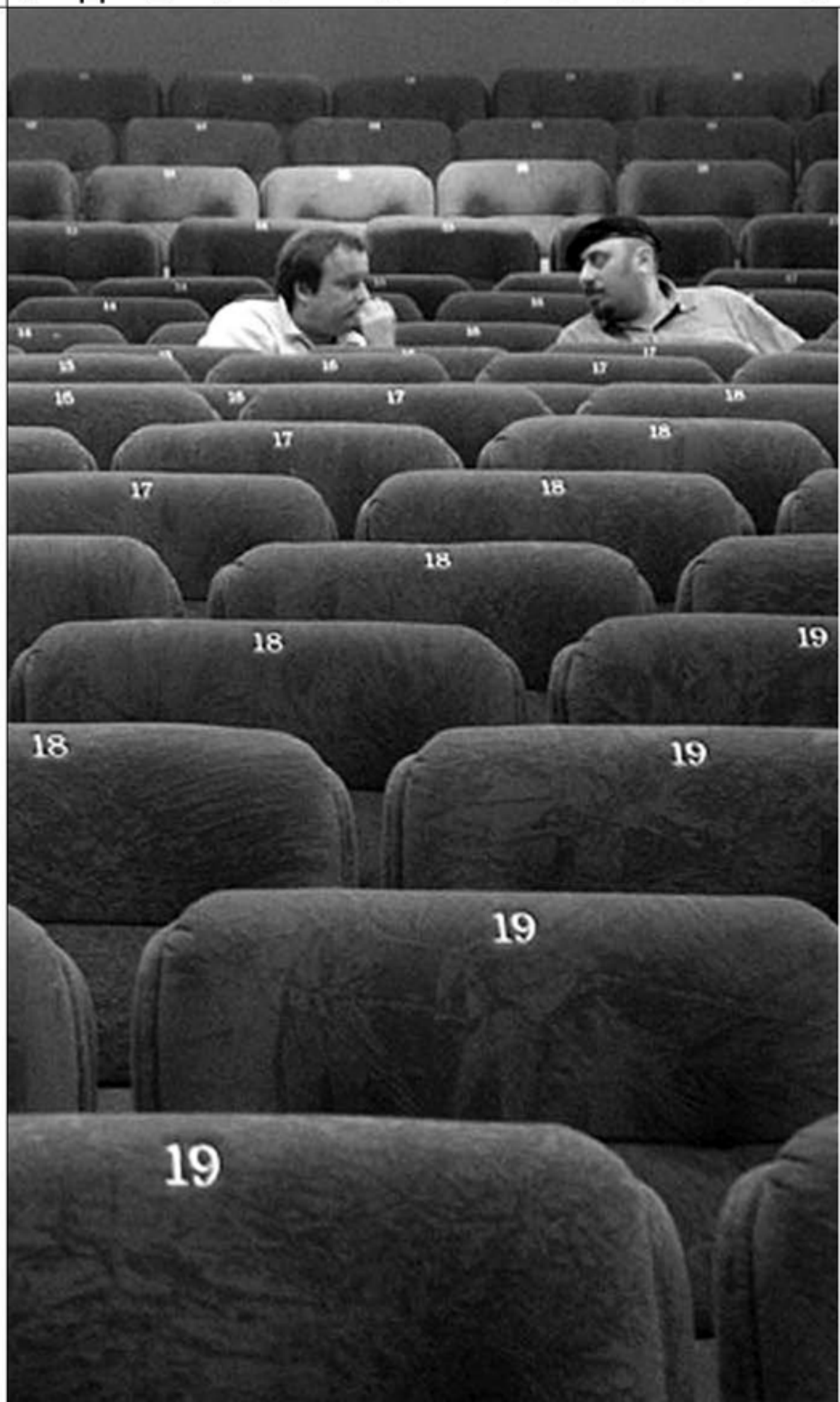
Ч Т Е Н И Е

153
ЮРИЙ АРАБОВ
Конкубино
Сценарий

S U M M A R Y

174

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

Бремя политики

РЕФОРМЫ В КИНОИНДУСТРИИ

Кинематограф как сфера деятельности — слишком многофункциональная, разветвленная, проникающая во многие смысловые пространства часть нашей жизни, чтобы в поисках ответов на возникающие здесь вопросы можно было обходиться простыми схемами. Однако в подавляющем большинстве случаев мы стремимся поступить именно таким образом — уверенные, что следует немедленно сделать нечто конкретное: запретить, передать, разрешить, увеличить или уменьшить... В основном в режиме «кнута», а не «пряника», привычного нам табу вместо стимула.

Каждые три года в российской киноиндустрии происходит очередная управленческая реформа. Откуда-то — из сфер — появляются новые модели устройства отечественного кино, которые, естественно, объявляются самыми разумными. Речь всегда идет исключительно о новой версии администрирования. Практически никогда — о новом понимании фактического места кино в национальной культуре, о постоянно меняющихся зонах взаимодействия с общественными настроениями, с мифами, цивилизационными и технологическими сдвигами, с потребительскими практиками, с тем, что происходит в других сферах творчества.

Исследования, связанные, к сожалению, не с содержанием создаваемого продукта, но с коммерческими результатами его проката, конечно, проводятся. Но их аналитический потенциал в большинстве случаев ограничен. В связи с этим постоянно возникают трудности с подведением итогов года. Какие избрать системы критериев? Какие из них — сегодня — будут сущностными, а какие конъюнктурными или даже фантомными? Как не упустить значимые связи, зависимости, детали, последствия, чтобы адекватно осознать идущие в российском кино в последние годы процессы? Это невозможно сделать, оперируя очевидными, причинно-следственными, а подчас и ложными схемами их понимания.

Летом 2012 года на «Кинотавре» впервые прозвучало оценочное суждение главы компании «Невафильм» Олега Березина о том, что сейчас в России где-то 95 процентов показываемых фильмов составляет развлекательное, коммерчески значимое, так называемое «попкорновое» кино, а так называемое художественное, то, которое останется в истории, — всего лишь 5 процентов. Лишь в 19 залах страны регулярно демонстрируется такое кино и в 200 — время от времени. Именно «попкорновое» интересно индустрии показа на всех носителях. Это особый набор жанров, сюжетов, особенностей стилистики, психологии восприятия, потребительских технологий. Усвоение «попкорнкино» непременно дополняется подключением иных рецепторов — зрители что-нибудь пьют, жуют, глотают. (Доходы от продажи «сопутствую-

щей» еды в кинотеатрах России в последние годы превысили суммы от продаж самих билетов, ведь «кинопища» в три раза дороже обычной.)

Развод на два неравных кинематографа — «попкорновый» и остальной — требует осмысления хотя бы основных его последствий. Следует представить тенденции развития кино в России, экономические механизмы обслуживания, снять отрицательную коннотацию использования этого продукта исключительно как средства получения удовольствия — такого же, как каток, путешествия, программа Comedy Club.

Совершенно другая аудитория с иными потребностями и целями смотрит авторское, фестивальное, рецензируемое критиками кино. И, наконец, третья контактирует с мировой и российской продукцией в Интернете. Это разные люди. В кино, которое они смотрят, идут абсолютно разные процессы, там разная экономика. И каждая из этих кинотерриторий требует отдельной государственной политики, систем институтов, форм поддержки, своих профессионалов, уникальных механизмов, с помощью которых разное кино доставляется разным группам зрителей.

В первой половине минувшего года продолжилось действие тех принципов государственной поддержки киноиндустрии, которые были запущены в декабре 2009 года. Именно тогда был создан Федеральный фонд социальной и экономической поддержки российского кино — он распоряжался 3,8 миллиарда рублей из 5,4 миллиарда, которые на эти цели получало Министерство культуры из федерального бюджета. Тогда же был создан попечительский совет этого фонда, что позволило вывести три четверти «киноденег» из-под крепостной зависимости — юрисдикции пресловутого 94-го закона об обязательных тендерах. Семь компаний из ста восьмидесяти были наделены статусом национальных лидеров и практически безвозмездно получали два миллиарда рублей ежегодно из 3,8. За эти деньги российские мейджоры должны были стать локомотивом трансформации индустрии в сторону зрительского кино, но, главное, сохранить, если не приумножить, долю отечественной продукции в общем бокс-офисе постоянно увеличивающихся сборов.

Всем остальным в отечественном кино должно было заниматься Министерство культуры — имея на это 1,5 миллиарда рублей.

Идеологи три года действовавшей модели — С.Сельянов, Л.Верещагин, А.Максимов, Т.Бекмамбетов, О.Иванов — исходили из следующих концептуальных идей.

Первая. Только аккумулировав очень большие по нашим масштабам (сопоставимые с европейскими) средства, можно снять проекты, конкурентоспособные с американскими блокбастерами. И такие были действительно созданы, хотя и в несколько раз меньше, чем планировалось.

Вторая. Нам не хватает мощных сценариев и авторов, без появления которых нет никаких шансов вернуть молодых людей в кинозалы.

Третья. Неизвестными противниками создан крайне негативный имидж современного российского кинематографа в глазах всех групп аудитории. Зрителя убеждают: российские картины заведомо хуже того, что предлагает Голливуд.

Четвертая. В России существует страшная нехватка кинозалов. Вот когда их число подойдет к пяти тысячам и мы догоним чемпиона Европы Францию, только тогда можно будет говорить о шансах серьезного присутствия родного кино на экранах наших кинотеатров.

Есть, конечно, и другие административные «демонстрационные проектные разработки» тех, кто стоял за административными инновациями трехлетней давности, — «деньги нужно рассматривать как инструмент развития, а не некоей социальной справедливости», «укрупнение компании чрезвычайно полезно для привлечения частных инвесторов».

При этом отечественные мейджоры прекрасно знают, что рынок кинопоказа в нашей стране развивается достаточно интенсивно, в полном соответствии с потребностями театральной формы кинопотребления. По темпам

строительства кинотеатров мы уже несколько лет находимся на одном из лидирующих мест в мире. С 2004 по 2012 год количество экранов увеличилось в России в 3,6 раза и составляет сейчас более трех тысяч — при том, что технологическая революция в этом сегменте кинопоказа началась у нас на двадцать пять лет позже, чем в других развитых странах. При нынешних темпах к концу 2013 года Россия обгонит по этому показателю Италию (3267 залов), а еще через год — Великобританию (3767 залов) и окажется на четвертом месте на континенте. А вот по коммерческим сборам — более одного миллиарда долларов — мы в этой позиции находимся уже третий год.

Не менее оторванным от реального положения вещей является и лелеемая нашими «лидерами» идея вдвое увеличить количество создаваемой в стране продукции, предназначенной для кинотеатров. Дескать, американцы зарабатывают по сути всего на тридцати картинах из семисот, которые ежегодно снимают. Вот и мы уже способны произвести пять-семь коммерческих тяжеловесов — следовательно, имеем право создавать до 150 картин. В настоящее время в России снимается до ста названий, из которых выходит на экраны чуть больше 60. Тут многократное лукавство, рассчитанное на непосвященных. Во-первых, Голливуд вообще не имеет государственной поддержки; во-вторых, он не только собирает 10 миллиардов долларов в своей стране, но почти столько же — в других странах мира, продавая там собственные картины. В-третьих, американцы контролируют 65 процентов мирового экранного времени, а мы — ежегодно теряя свою долю, — всего лишь 13 процентов собственного рынка. Как можно серьезно сравнивать эти инфраструктуры?

В мае минувшего года произошла очередная, при этом достаточно существенная в плане самой философии национальной кинополитики, «смена всех». Новый министр культуры — впервые за все постсоветское время — предложил контролировать «тематику и тональность фильмов», в которые вложены деньги федерального бюджета, что означает кардинальный пересмотр функций уполномоченного правительственного института. Теперь он призван выступить не благодетелем, а полноценным заказчиком кинопроектов. В первую очередь сценариев, а значит, и обладателем прав на них. Министр также предложил перестать снимать за пределами России фильмы, которые получили субсидии из казны.

А еще: лучше запускать несколько дорогих коммерческих картин — своего рода локомотивов национального бокс-офиса, — чем много дешевых лент, у которых мало шансов привлечь молодую публику. Но сталинский период «малокартинья» сегодня невозможен. В те времена ни одна зарубежная мышь не могла проскользнуть на социалистические экраны, в отличие от сегодняшних трех сотен иностранных фильмов, демонстрируемых только в кинотеатрах, — без учета еще тех двух тысяч, которые показываются в рамках международных фестивалей. Большевистский принцип «лучше меньше, да лучше» в таких условиях просто не имеет шанса сработать.

Предложение оставить за органом господдержки возможность обладания правами собственности на субсидированный фильм — также функциональный нонсенс. «Продюсирование — это в известном смысле производство прав», — заявил глава Ассоциации продюсеров кино и телевидения Сергей Сельянов. Вот если бы министерство выступило полноценным продюсером хотя бы одного фильма: заказало сценарий, довело его до приемлемого состояния, нашло всех партнеров, произвело, а затем смогло прокатать свое произведение, тогда можно было бы обсуждать эту тему.

Министерство не только не способно, но и не должно становиться генеральным продюсером отечественного кино. Ряд экспертов считают, что ныне действующая система лотов и так обеспечивает мощное государственное влияние на кинопроцесс. Не случайно вместо того, чтобы вообще отменить в этой сфере действие 94-го федерального закона о тендерах, введена схема, благодаря которой пул назначенных «лидеров» был распоряжением премьер-министра выведен из-под его юрисдикции. Следует признать, что в результа-

те это помогло судьбе многих качественных проектов, которые подходили под эвфемизм «социально значимое кино».

Может ли откровенно слабый фильм на «нужную» тему иметь общественное измерение? Не является ли таковым любое талантливое произведение, независимо от своей тематики? Исполнительный директор Фонда кино Сергей Толстиков предложил поддерживать «культурно значимые фильмы», потому что именно в них заложен «культурный код нации», а это в конечном итоге гораздо важнее и идеологии, и прибыли. В связи с этим, по его мнению, одна из острых проблем — отсутствие адекватной экспертизы, способной определить особенности, жанр, художественные и коммерческие перспективы сценарного материала. Все оценки чрезвычайно субъективны и условны. Даже по критерию «наличие оптимизма» или «патриотизма». Может ли, например, «Елена» Андрея Звягинцева, «Жить» Василия Сигарева, «Конвой» Алексея Мизгирева или «Я тоже хочу» Алексея Балабанова получить вожделенный статус социально значимого кино?

Основным даже не конкурентом, а скорее противником, если не врагом, российского кино в последние месяцы объявили кинематограф США. Кроме экономических и отраслевых для этого, конечно, есть еще и дополнительные геополитические причины. Предлагается в самое ближайшее время буквально в приказном, жестко определенном специальным законом порядке 20 процентов кинотеатрального времени отводить на показ отечественного кино.

Кроме того, в ближайшее время планируется наказать кинотеатры за само желание показывать продукцию Голливуда отменой восемнадцатипроцентной льготы на НДС. Это отнимет у них до ста миллионов долларов ежегодно. Причем деньги пойдут не в специальные кинематографические фонды, не на программы, связанные с развитием, например, кинопросвещения или поддержки кинотеатров, демонстрирующих лучшее артхаусное кино, а просто напрямую в бюджет страны. Там они утонут в статьях затрат на оборону или повышение зарплат полицейским. Все делают вид, что директора кинотеатров понятия не имеют о том, как — при отсутствии общенациональной

Российские фильмы в кинопрокате России и СНГ (на 09.12.2012)

№	ФИЛЬМ	ДИСТРИБЬЮТОР	Кол-во экранов	В среднем на экр., USD	Общие сборы, USD
1	Иван Царевич и Серый Волк	Наше Кино	1300	15 951	20 736 682*
2	О чем еще говорят мужчины	Централ Партнершип	950	14 614	13 882 964*
3	ДухLess	UPI	666	20 067	13 364 412
4	Тот еще... (Карлсон)	Каропрокат	911	11 365	10 353 078
5	Август. Восьмого	Двадцатый век Фокс СНГ	1467	6838	10 031 148
6	Джунгли	Наше Кино	1386	6757	9 365 701
7	Ржевский против Наполеона	Централ Партнершип	940	8361	7 859 050
8	Мамы	Каропрокат	1045	7452	7 787 355
9	8 первых свиданий	Централ Партнершип	743	10 034	7 455 211
10	Бригада: Наследник	Каропрокат	1022	6850	7 000 766

* — прокат начался в конце 2011 года.
По материалам сайта kinobusiness.com

системы электронных билетов — обходить отчетные препоны. Хотя этой науке наши администраторы прекрасно обучены с советских времен.

Буквально каждую неделю страна узнает об очередной административной инновации. Среди них есть и полезные, хотя и трудно выполнимые, как, например, передача из Министерства культуры в Министерство образования списка «100 лучших фильмов» для показа в школах. К сожалению, не появилось желания создать альтернативную систему театрального кинопроката для двух-трех процентов думающих зрителей или восстановления в Москве, крупнейшем мегаполисе Европы, настоящего Музея кино.

В этой ситуации практические действия Фонда кино в той существенной части его работы, которая касалась не только мейджоров, выглядела прагматичнее и полезнее норм, предписаний и решений правительственного органа. Три года административной «стрельбы с двух рук» показали, что общенациональной или общеотраслевой стратегии все-таки не выработано.

И, наконец, главное политическое и концептуальное нововведение, которое, безусловно, отразится на всех аспектах политики в этой сфере: доктрина «кто заказывает музыку — тот девушку и танцует». Тут множество вопросов и неясностей. Кто конкретно имеет полномочия заказывать? Какие структуры и люди наделены этим правом? Как — тоже конкретно — будет учитываться мнение профессионального сообщества? Отменяется ли распространенное во всем мире правило «длинной руки», по которому ни один чиновник не может участвовать в определении того, кто получит бюджетные деньги, а кто нет?

Вместо прояснения стратегии появилась идея государственной поддержки репутационно значимых телесериалов. Без какого-либо предварительного анализа положения дел в этой сфере российской киноиндустрии. Сериальное производство у нас, как известно, самое успешное во всех сегментах потребления интеллектуальных продуктов. Поэтому и наиболее рекламоемкое. Наряду с Китаем мы здесь практически чемпионы мира. Занимая сейчас три часа сорок минут из пяти вечерних часов прайм-тайма, российские сериалы давно вытеснили из него не только современное отечественное кино и обожаемое (не только начальством) советское, не только европейские и латиноамериканские сериалы, они замахнулись на «святая святых» и вот-вот вытолкнут из значимого эфира фильмы Голливуда! Финансово поддерживать телевизионное кинопроизводство — все равно что в детских домах собирать деньги в помощь «Газпрому» или «Норильскому никелю».

При этом ни одна из «групп влияния» не выступила переговорщиком по комплексной проблеме «современное российское кино на телевидении». Телеканалам — под предлогом чрезвычайного экономического кризиса — удалось еще в 2008 году в три раза сбить стоимость показа у себя только что созданного игрового фильма. Кризиса давно нет, но ТВ продолжает в редких случаях приобретать чужую для них продукцию намного дешевле, чем час родного сериала. Да и этот шаг воспринимает в качестве предназначенной исключительно для ночного эфира благотворительности.

При всех своих трансформациях российская киноиндустрия продолжает оставаться очень значимой культуротворной сферой. Ее продукция проникает на все медийные платформы, привлекает внимание миллионов людей всех сословий, умножает свои возможности, но всегда остается точно таким же волшебством, как во времена братьев Люмьер. Она не поддается судорожным и часто совсем не оправданным политическим предписаниям. Уклоняется, ищет выходы.

Жизнь доказывает: нельзя отталкивать зрителей, обожающих кино как искусство. Тогда начинает мстить уже сама культура. С 2006 года по 2012-й доля посещаемости отечественных фильмов — того самого коммерческого «попкорнкино» — снизилась с 29 до 13 процентов годовых сборов. Приходится признать, что, как говорил в свое время Горбачев, «процесс пошел». В том числе и от бестолковой политики в этой сфере.

Господдержка. Итоги года

«ДухLess», режиссер Роман Прыгунов, продюсеры Петр Ануров, Федор Бондарчук, Дмитрий Рудовский

3 декабря 2012 года была принята обновленная стратегия распределения бюджетного финансирования национального кинематографа. На 2013-й планируется выделить 5,3 миллиарда рублей: 2,3 миллиарда окажутся в ведении Министерства культуры, а 3 миллиарда будут направлены в Фонд кино. Министерство культуры РФ также подготовило для отечественного кинематографа список тем, соответствующих стратегическим интересам государства.

Как повлияет изменение принципов госфинансирования отрасли на решение задачи увеличить долю российского кино в прокате? Насколько успешными оказались картины, снятые компаниями-лидерами, которые получили бюджетные средства через Фонд кино? На эти вопросы отвечали участники организованного РИА «Новости» «круглого стола» «Итоги господдержки кино в 2012 году», посвященного результатам проката отечественных фильмов за прошедший год и обсуждению правил, по которым будет идти дальнейшая реформа киноиндустрии. В дискуссии приняли участие исполнительный директор Фонда кино Сергей Толстиков, управляющий партнер исследовательской компании Romir Movie Research Олег Иванов, продюсер Сергей Сельянов, продюсер Александр Роднянский, продюсер и режиссер Ренат Давлетьяров, продюсер и режиссер Андрей Прошкин, продюсер и режиссер Федор Бондарчук.

Олег Иванов. Я коротко скажу о результатах российского кинопроката в 2012 году. Мы определяем на сегодня (24 декабря 2012 года) кассовые сборы как сумму за 52 недели: они составят 40,5 миллиарда рублей. Рост ожидается на 15,1 процента по отношению к сборам прошлого года; средняя цена билета — 235 рублей, здесь увеличение на 13,5 процента; общая посещаемость —

172,2 миллиона проданных билетов, тут рост незначительный: на 0,6 процента. Из этих данных видно, что основная причина увеличения кассовых сборов вовсе не рост посещаемости, а главным образом цена билета.

Кассовые сборы отечественных фильмов по нашему прогнозу составят за минувший год 5,6 миллиарда рублей, что не дает никакого прироста в денежном выражении по отношению к прошлому. При этом посещаемость составит 26 миллионов билетов, и это дает 8,8 процента потери посещаемости отечественного кино по отношению к 2011 году.

Доля российского кино по сборам предположительно составит 13,8 процента. Именно этот показатель сейчас активно используется при оценке роли российской продукции в прокате. По посещаемости доля наших картин даже ниже, потому что цена билетов также ниже, так как билеты на фильмы в 3D стоят дороже, а они в основном производятся западными студиями. Доля лидеров производства по сборам по нашему прогнозу составит 7,5 процента. До конца года есть еще две недели, и от того, как будут выходить те или иные картины, она может незначительно меняться, но эти изменения составляют десятые — ничтожные — доли в процентном соотношении.

Коротко о том, как вообще менялась доля отечественных фильмов, если говорить о сумме кассовых сборов с 2002 по 2011 год. Максимальная доля была в 2005 году — 29,5 процента, в 2009 году она составляла 22, а в 2010—2011-м упала до 15,5—15,9 процента. В 2012 году — минус еще 2 процента.

Первая причина падения — кризис 2008 года, когда и сократился объем инвестиций в отечественную кинематографию. С девяти до шести миллиардов рублей упал совокупный производственный бюджет картин, которые выходили в 2009—2010 годах. Реорганизация Федерального агентства по культуре и кинематографии привела к тому, что финансирование картин на определенный период было приостановлено. 2010-й был связан с фильмами, рожденными в предыдущие годы. Третий фактор — проснулись крупные западные компании, в этот период в России как раз и произошел переход через планку в миллиард долларов сборов на российском рынке. Мы стали очень интересны западным мейджорам, поэтому они начали активно продвигать свою продукцию. В то время, как наши собственные компании-лидеры не достаточно ориентированы на массового зрителя.

Если смотреть на итоги посещаемости, только четыре отечественные картины в 2011 году превысили уровень в два миллиона проданных билетов. Это те фильмы, которые и дают основную долю российского кино в прокате. В нынешнем, 2012 году лишь один фильм — «ДухLess» — оказался выше этой планки. Другие картины не приблизились к этой цифре — при том, что западных фильмов, собирающих в России больше двух миллионов зрителей, вполне достаточно. Более пятидесяти из приблизительно семидесяти выпускаемых у нас проектов собрали менее 400 тысяч зрителей. Они вышли в отечественный прокат небольшим тиражом и не получили поддержки зрительской аудитории.

Цена билета в нашей стране уже приближается к восьми долларам. Она вполне сопоставима с ценой на билеты в Европе и США — при несравнимой покупательской способности населения. Это привело к тому, что если раньше основную кассу приносили те, кто ходил в кино фактически каждую неделю, то сейчас — те, кто ходит один-два раза в месяц. Теперь зрители очень избирательно подходят к выбору тех или иных картин.

Как увеличить долю российского кино в годовых прокатных сборах? Первое, что необходимо сделать, — увеличить количество российских картин с посещаемостью полтора-два миллиона билетов до двадцати названий в год. Для этого нужно, чтобы общий объем отечественного производства вырос как минимум в два раза: мы должны производить не 70 картин, а 140 и больше. Это нереально сделать за те же самые государственные деньги и те же самые частные деньги, которые ныне существуют в нашей киноиндустрии. Поэтому необходимо на три миллиарда рублей господдержки, которые сегодня выде-

ляются на коммерческое кино, привлекать еще столько же по схеме частного возвратного финансирования.

Государству также очень важно наконец решить проблемы, которые можно назвать вечными, — вопрос электронного билета, защита от пиратства и другие. Возможно, это мое субъективное мнение, но все деньги должны исходить из одного источника и распределяться по разным направлениям в зависимости от избранного назначения.

Сергей Сельянов. Кинематограф — очень интересное производство, в высшей степени неоднородное, разножанровое, многопрофильное, и, конечно же, ставя во главу угла нашего зрителя, нельзя об этом забывать. Центр поддержки отечественной кинематографии, который смог бы все эти вещи направлять и регулировать, должен быть один. Фонд кино в этом плане удобнее, потому что там более свободно можно строить экономические механизмы, такие как, скажем, возвратность вложенных средств. Он более гибок и оперативен во всем. В мире (в частности, в Европе) именно такие институции осуществляют господдержку. Раньше у нас доля рынка была высокая, но общий объем рынка был маленький, в два с половиной раза меньше, соответственно и доля нашего кино была выше.

Приведу для сравнения фильмы, которые появляются редко, например «Ирония судьбы. Продолжение». В момент выхода на экраны он сразу набрал процентов восемь от всех продаж, но и рынок был всего лишь порядка 700 миллионов долларов. Так что сегодня эта картина собрала бы всего 4 процента. Играя с цифрами, нельзя забывать, что сегодня мы объективно занимаем ровно ту поляну в зрительском проценте, которую мы должны занимать статистически, потому что американцы производят 650 фильмов в год, прокатывается у нас 200 из них, причем лучших — зрительских. У нас же таких фильмов выходит примерно сорок из семидесяти названий. Из ежегодных ста восьмидесяти американских фильмов, доехавших до России, сотня собирает меньше миллиона, по российским меркам это провал. Значительные суммы собирают двадцать американских миллионников, у нас — пять из сорока. Это и есть та доля, о которой мы говорим.

Соответственно, если мы боремся за место на экране, нужно ограничивать долю зрелищных американских фильмов на нашем рынке. При этом я не говорю о картинах с большим художественным потенциалом. Надо увеличивать производство российских картин, из которых сто в год должны быть зрительскими, а сорок — представлять авторское кино для ограниченного проката.

Конечно, это нельзя сделать сразу, проблемы здесь знаковые, а у нас нет для этого кадров. Поэтому к первостепенным задачам я бы отнес решительную модернизацию системы кинообразования — она уже началась. Если Минкульт сейчас этот процесс не задержит, то, может быть, через несколько лет мы будем больше готовы к выпуску такого — необходимого — количества фильмов. Вторая проблема — инфраструктурные условия, к которым можно отнести среди прочего и борьбу с пиратством. Речь тут, конечно же, идет о просмотре отечественных картин, потому что «Хоббита» в скачанной пиратским образом версии смотреть — себя не уважать, а вот наши фильмы (где весь бюджет равен бюджету одной секунды «Хоббита») можно вполне нормально посмотреть и на мониторе.

У нас начались переговоры с Министерством связи, причем вполне продуктивные. Необходимо быстрее создать определенную бизнес-модель. Минсвязи в этом случае обязуется значительно сократить пиратское видео. Сделать это довольно легко, просто многим это не нужно — они на этом деньги зарабатывают. Есть несколько позитивных примеров, один из них — анимационный сериал «Лунтик», который собрал один миллиард просмотров в Сети. Это огромная цифра, благодаря которой Минсвязи стало смотреть на данный вид деятельности как на бизнес.

Андрей Прошкин. Меня, честно говоря, больше интересует будущее, потому что у нас сейчас происходит очередное изменение системы господдержки. Мне

оно еще не полностью ясно. Если я более или менее представляю себе систему функционирования Фонда кино, то как будет осуществляться поддержка через Министерство культуры, я не совсем понимаю. Меня беспокоят определенные инициативы в нашем кинопроизводстве — они не очень соответствуют целям и задачам кинематографа, если мы говорим о развитии национального кино, о поднятии его доли в общем бокс-офисе и вообще о его росте. Очень важно, как все эти новации будут осуществляться. Посмотрим, может быть, разум восторжествует.

Пусть это покажется суждением прямолинейным и пугающим, но мне иногда кажется, что создаваемая система управления сложна и из-за этого довольно сложно понимать свои перспективы в плане подготовки проектов. Я сейчас общаюсь со многими коллегами — у всех то же недопонимание ситуации, которая будет складываться в следующем году.

Ренат Давлетьяров. Мы живем в эпоху перманентных перемен, и я согласен с тем, что хочется пожить в режиме каких-то более или менее установленных правил игры. Некоторые шаги нового руководства Министерства культуры внушают оптимизм: попытки решения каких-то системных проблем, болезненных, противоречивых, идейные инициативы. Но конец декабря не говорит ни о чем окончательно, это всегда пограничная ситуация. Пожелаем всем, чтобы в 2013 году правила в российской киноиндустрии хоть на какое-то время установились.

Александр Роднянский. Я остановлюсь на четырех мифах.

Первый касается спада доли отечественного кино в общем бокс-офисе. Просто в этом году нет фильма-лидера. Вот в 2005 году практически вся национальная доля была сделана двумя лентами — «Турецким гамбитом», который собрал чуть меньше 20 миллионов долларов, и «9 ротой», которая собрала около 25 миллионов. Здесь уже говорилось и об успехе фильма «Ирония судьбы. Продолжение». Если бы был хотя бы один подобный большой фильм и в этом году, все бы торжественно отчитывались о необычайном успехе российского кино.

Второй миф — понимание нашей массовой аудитории. Мы всерьез говорим о массовости, имея в виду молодых людей от четырнадцати лет до двадцати одного года в количестве двух миллионов человек, забывая, что на зна-

«Иван Царевич и Серый Волк», режиссер Владимир Торопчин, продюсеры Сергей Сельянов, Александр Боярский, Сергей Глезин

менитые советские хиты продавалось от пятидесяти до восьмидесяти миллионов билетов. Главная проблема, на мой взгляд, — отсутствие в наших кинотеатрах той аудитории, которая соответствовала бы тем жанрам, в каких традиционно силен российский кинематограф: драме и качественному авторскому кино, собиравшим в советские времена свою немалую аудиторию.

Российские фильмы в последние годы регулярно присутствуют на международных фестивалях и, больше того, побеждают там, получают призы. Но именно этих фильмов практически нет в кинотеатрах. Чтобы привлечь массовую аудиторию, приходится делать исключительно комедии разного свойства с популярными медийными лицами, чем занимаются большинство производителей и за государственные, и за частные деньги.

Третий миф — о наличии якобы квот в американских и европейских странах. Ну нет этих квот, нет их и во Франции. Есть протекционистские меры, которые должны быть частью госполитики, но тем не менее сделать зрителей заложниками, ограничивая их доступ к качественному кино из-за разного рода внутренних структурных проблем российской киноиндустрии, тоже неправильно.

Четвертый миф затрагивает тему так называемого социально значимого кино. Мы тут никак не можем договориться о приемлемой терминологии. Со-

«Орда», режиссер Андрей Прошкин, продюсеры Сергей Кравец, Наталия Гостюшина, Алексей Карпушин

«Стальная бабочка», режиссер Ренат Давлетьяров, продюсеры Ренат Давлетьяров, Александр Котелевский, Григорий Подземельный, Алексей Романов

циально значимое кино, на мой взгляд, — это всегда по-настоящему талантливые фильмы, сделанные любыми талантливыми режиссерами, а не фильмы на кем-то сформулированные темы или отобранные по определенному признаку.

Если взять темы, сформулированные уполномоченными сегодня на это институтами, то большое количество классических российских и советских фильмов не попадет ни в коем случае в число социально значимых, хотя именно они и останутся в истории кинематографа. Иными словами, мы постоянно путаемся в терминологии. За последнее время мы кинематограф как явление полноценное и целостное разделили на три части: у нас есть отдельно арткино, которое обречено на зрительский провал, отдельно коммерческое кино, в котором никто не знает, что происходит (можно снять дурацкую комедию, совершенно идиотскую, которую, честно говоря, лучше и не называть российским фильмом), и третий тип — так называемое социально значимое кино. Тем самым мы отрезаем пути для любого качественного кинематографа всех видов и форм. Давайте возьмем успешные мировые фильмы предыдущих лет от «Миллионера из трущоб» до «Черного лебедя» и «Король говорит!». По этой градации они ушли в сегмент авторского кино и не имели у нас никаких шансов, в то время как — прибавлю и такой скромный фильм, как «1+1», — в своем отечественном и в мировом прокате стали лидерами.

Я бы хотел также сказать о нашем отношении к копродукции. Все без исключения европейские страны мучительно ищут путь объединения усилий друг с другом, для того чтобы конкурировать с профессиональным, индустриальным и очень дорогим американским кинематографом, за которым колоссальное столетнее преимущество, предоставляя тем самым возможность своим талантливым режиссерам и мощным продюсерам осуществлять подобного рода проекты. Мы же почему-то на полном серьезе обсуждаем сам по себе факт необходимости копродукции и то, является ли она рациональным, разумным, а еще и идеологически верным делом.

Федор Бондарчук. Хочу сделать небольшую ремарку про лидера этого года — нашу картину «ДухLess». Мы ждали девять месяцев, чтобы поставить ее в прокат. Сейчас уже готовы «Одноклассники», мы показали тому же дистрибьютору Universal, но получили предложение — ждать еще одиннадцать месяцев. Тем не менее к российским прокатчикам я все равно не пойду, потому что будет еще сложнее и хуже. Если бы мы вышли с «ДухLess» в другое время, то

не собрали бы этих денег. Я хочу присоединиться к суждению Рената Давлетьярова, который сказал, что нас все время страшно колошматит изменение правил игры. Мы проработали два с половиной года, и вот — «давайте опять реконструировать систему». В результате за очередные новации будут отвечать люди, которые сидят за этим столом, и те наши коллеги, которые сегодня находятся за дверью. Никто из людей, которые вновь все эти управленческие схемы затеяли, отвечать за последствия своих решений не будет. А если будет, то хотелось бы через год посмотреть, какую там долю Министерство культуры нам поставит. И какие снова будут вводить механизмы. Я рассматриваю это как прямой наезд на художников — ту оскорбительную форму, в которой с нами общаются. Мы вот обсуждали с Андреем Прошкиным, с Павлом Лунгиным то, как с нами разговаривают в министерстве. В том числе в отношении того, с чем постоянно борется Сельянов. С обвинениями, что мы что-то делаем внутри своих фирм с бюджетом. Хватит эти обвинения воспроизводить.

Никто не знает, какое у нас внутристудийное распределение, какое количество государственных денег, какое — своих. Давайте через год посмотрим, что будет с теми инициативами, с которыми выступило государство. Помимо прямой федеральной поддержки есть еще важная часть косвенной, помощь со стопроцентным пиратством. На встрече с кинематографистами Владислав Сурков говорил, мол, мы предложили вам добиваться доли, а не количества призов, кликов, зрителей.

Давайте будем считать востребованность фильма по количеству интернетовских кликов на русское кино, оно действительно колоссальное. Посмотрите «Кинопоиск», уважаемый мною ресурс. Картина «Два дня» — 80 процентов положительных рецензий, показатели исключительные — проката ноль. А ведь такие же показатели, как у «ДухLess», который стал лучшим прокатом года! Что тогда есть критерий успеха? Не всё так плохо, говорить, что мы провалили всё, просто оскорбительно. Дальше — проблемы, которые должно решать государство: стопроцентное пиратство плюс не работает этот злополучный электронный билет. Я не говорю про сети: по разным данным, от 30 до 50 процентов всех билетов в однозальниках (понятно, что это небольшие суммы по сравнению с сетями) — воровство. Если не будут выделяться средства на борьбу с пиратством, на увеличение залов, то будет еще хуже. Посмотрите на процент, который дают Москва, Петербург, Новосибирск, Красноярск, Екатеринбург, а дальше — тишина: серые билеты, отсутствие залов, нормального оборудования. Об этом тоже надо думать.

Вопрос из зала. Вы сказали, что существует огромная кадровая проблема, некому снимать. А ведь у нас три киновуза, которые каждый год выпускают специалистов.

С.Сельянов. На самом деле они выпускают по десять сценаристов в год. Этого абсолютно недостаточно, даже количественно, я уж не говорю про все остальное.

Вопрос из зала. Я услышала очень интересную идею о целесообразности единого центра управления кинематографией. Я так понимаю: ваше предложение заключается в том, чтобы единственным оперативным центром управления стал Фонд кино, который аккумулировал бы все средства. Был бы при этом подотчетен Минкульту, или это пока не сформулировано?

С.Толстиков. Вот чего я боюсь: Фонд кино в последнее время начинают подозревать в том, что он пытается осуществить какой-то заговор, перетянуть на себя функции Минкультуры, чтобы все сосредоточить в своих руках. Это не так, потому что министерство — орган исполнительной власти. Ясно, что единое управление, наверное, должно существовать, как и определенные, всем понятные правила игры. Сейчас обсуждаются несколько моментов, которые можно развить.

О.Иванов. Под центром управления я подразумеваю то, что правила действий Фонда кино на следующий год понятны, а вот Министерства культуры — пока нет. В этом смысле было бы полезно, чтобы все решения принимались

из одного центра. Выделят ли эту структуру из состава Минкультуры, как Госкино, или решат как-то иначе, не знаю. У нас уже много раз происходило нечто подобное: то разделяли, то объединяли. Нельзя управлять одним объектом из двух разных центров. В этом смысле эти вопросы надо решать правительству и госорганам, но то, что деньги должны быть в одном месте, теперь очевидно. Потому что в этом случае они могут использоваться посредством разных механизмов, принципов, исходя из целевого назначения.

«Джентльмены, удачи!», режиссер Тимур Бекмамбетов, продюсеры Тимур Бекмамбетов, Ива Стромилова, Александра Ремизова, Михаил Зубко

С.Толстиков. На сайте Киносоюза выложено письмо, отправленное нами в правительство. С моей точки зрения, именно министерство как орган исполнительной власти должно в большей степени заниматься стратегией и общими вопросами, системой функционирования, юридическими и законодательными проблемами. А вот оперативные действия, все виды поддержки картин, к примеру, могут находиться в ведении Фонда кино, который значительно более свободен в своих инициативах и проектах. Взять тот же самый 94-й федеральный закон, который многим мешает. Если посмотреть на опыт всех европейских стран, мы увидим, что там такая система существует. Более того, мы видим, какие она приносит плоды. Посмотрите на ситуацию в Польше, на образование там национального киноинститута. На последствия, которые там произошли уже через два года после этого.

Вопрос из зала. Но у нас уже были такие структуры: в 1996 году на «Российский кинопоказ» были выделены деньги — и ничего. Почему это произошло?

А.Роднянский. Сейчас производится множество картин, в том числе и 3D-формата, в силу технологического несовершенства мы только сейчас начинаем этим заниматься, соответственно они собирают при несопоставимом с прежними временами количестве зрителей много больше денег. И еще. Обратите внимание на первые две позиции в рейтинге кинопоказа в России: это две большие анимационные франшизы.

Вопрос из зала. Почему сейчас говорят о значении нескольких центров, зачем тогда создали Фонд кино, если это и так все было очевидно?

О.Иванов. Потому что три года назад степень готовности к изменениям в отрасли была наименьшая, и когда создавался фонд, ему были переданы опре-

деленные задачи и функции. Все тогда были категорически против. Спустя определенное время, сейчас, когда ситуация поменялась и произошли реальные сдвиги, нужно делать следующий шаг.

Вопрос из зала. Хотелось бы прояснить ситуацию с механизмом возвратности. Какой процент из выделенных фондом средств вернулся?

С.Толстиков. Несмотря на то что всем хочется стабильности, какие-то моменты нужно корректировать, но не надо все ломать. Есть два механизма: компенсационный и развития. Нужно непременно восстановить конкуренцию на

«Соловей-Разбойник», режиссер Егор Баранов, продюсеры Любовь Калинская, Виктор Алисов, Геннадий Меркулов, Иван Охлобыстин

рынке. В 2009 году российская экономика была не в лучшей форме. Все свободные деньги, которые заинтересованные бизнесмены вкладывали в кино, тогда ушли. Государство решило, что единственный способ сегодня спасти кинематограф — это дать ему больше денег. Было принято решение сохранить крупные компании: оно было жесткое, но по сути индустриальное, в рамках рынка. Поэтому — это надо понимать — и были выделены специальные лидеры и создан фонд.

Можно воспроизвести некоторые формулировки из материалов, которые были подготовлены в ноябре 2009 года. Там было четыре тезиса. Вот два из них. Первый: создание авторитетной структуры, не являющейся органом государственной власти, чьей задачей станет контроль за получателями денежных средств. И второй: упразднение одного из наиболее одиозных рудиментов советской системы управления культурой, когда бюрократия управляет не только экономикой творческих процессов, что происходит, например, при финансировании государственных театров, но и по сути является генеральным продюсером снятого на бюджетные деньги фильма. Предлагается отказаться от системы, когда федеральный орган исполнительной власти проводит конкурсы на лучший кинопроект того или иного жанра.

Вот что было сказано в 2009 году в материалах, подготовленных не в Министерстве культуры, а в правительстве. Вопрос коррупционности был на тот момент принципиальным, сейчас мы об этом не говорим. Но никто не утверждает, что ее в кино нет. Разве это не важно? Поэтому, когда кто-то начинает декларировать, что фонд неэффективен, давайте вернемся к целеполаганию. Тот, кто это заявляет, входит в попечительский совет Фонда кино и мог бы вынести этот вопрос на заседание совета. Там есть Говорухин, есть Михалков, есть Андрей Прошкин. Это люди, у которых большой опыт работы в кино.

Я понимаю Федора Бондарчука, который говорит о риторике. Она действительно сильно изменилась. Мы два года просим у Министерства культуры, чтобы была сформулирована четкая политика в области кино. Ее попросту нет. Есть набор каких-то бессистемных решений: сегодня мы вводим квоты, завтра не вводим. Но это пятое колесо в телеге.

Следующий момент: безусловно, должна быть выработана стратегия развития кинематографа. Вот Олег Иванов делает дорожную карту в кино — это важно, но где стратегия? Мы должны понимать, какие у нас цели, ресурсы, механизмы, куда мы идем. Я не согласен, когда говорят, что у нас эта работа не получится: дескать, надо ставить задачу, она стоит определенных денег, не более того. В первую очередь надо определиться, какое нам необходимо кино. Давайте не конкурировать с телевидением, а договариваться с ним. Начинается перетягивание каната. Политическая власть Фонду кино не нужна.

В новой модели государственной поддержки киноиндустрии возврат будет в зоне от 15 до 25 процентов. Есть сегмент фильмов, у которых есть потенциал возврата, а есть сегмент, где нет этого потенциала, но и такие картины нужны. «Высоцкий...», например, не имеет потенциала возврата затраченных средств.

А.Прошкин. В чем смысл возвратности инвестиций? Взял продюсер деньги, снял фильм, что дальше? Например, во Франции я понимаю этот принцип, там значительное количество денежных средств реально возвращается. Они перечисляются на персональный инвестиционный счет продюсера, с которого он будет затем финансировать свои следующие картины.

С.Толстиков. Я еще раз отвечу на вопрос, в чем заключается ныне действующий принцип. Есть тип фильмов, которые потенциально прибыльны, и мы их должны поддерживать экономическими механизмами. Если мы эти фильмы будем — безвозвратно — поддерживать, то это будет развращение рынка. Нам необходимо воспроизводить конкурентные отношения.

Вопрос из зала. Будет ли меняться художественная политика Фонда кино? Недавно появилось утверждение, что фонд больше не будет финансировать такие картины, как «Бабло».

С.Толстиков. Я смотрел фильм «Бабло» — ничего вредоносного, на мой взгляд, в нем нет. Абсолютно нормальная комедия. Более того, когда министр культуры начинает говорить о «черных списках», это начинает пугать. Бывают безусловные неудачи, но создание любых «списков» можно в какой-то мере назвать цензурой. Если мы хотим рассматривать художественную или производственно-экономическую часть кино, то тогда объясните, почему фонд, куда входит, на мой взгляд, цвет сегодняшней культуры, плох. Кто это будет решать, мне непонятно, и, честно говоря, на некоторые подобные вопросы у меня нет ответов, потому что мы живем сейчас в каком-то иррациональном обществе.

Вопрос из зала. Какие меры принимает киносообщество для того, чтобы выровнять ситуацию?

С.Толстиков. Я не могу отвечать за все киносообщество, потому что оно недостаточно отформатировано, чтобы целостно какие-то представления профессионалов внести в органы исполнительной власти. Что будет? Я не испытываю пессимизма. Просто какие-то предложения реально неосуществимы — в силу того, что нет ресурса, но есть дискредитация предлагаемых идей. При этом надо признать: Министерство культуры делает и здравые вещи. В частности, пытается разобраться с вопросами образования, финансирования фестивалей, с научными программами, связанными с анализом кинотеатральной работы. Есть много таких нужных вещей, которыми следует заниматься.

«После школы», режиссеры Андрей Болтенко, Владимир Пресняков, Олег Пресняков, Евгений Никитин

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

Нарушая «правило плинтуса»

В том, что режиссеры артхаусного кино порой делают также артхаусные сериалы, нет ничего необычного — достаточно вспомнить Фасбиндера, Линча, фон Триера. Они давно знали, что телесериал — не просто фильм на несколько сотен минут (Энди Уорхол, на мой взгляд, просто подшутил над нами в «Эмпайр», но Бела Тарр, снимая восьмичасовое «Сатанинское зелье», честно имел в виду именно кинозал на один день). Фасбиндер и другие занимались созданием иного «зелья» — многосоставного, дозированного по дням. В результате цепочка смыслов должна была стать не фоном повседневности, а ее камертоном, вовлечь публику в своеобразный перформанс. Правда, в прошлом столетии были другие финансовые возможности, было проще. Но в любом случае «Берлин, Александерплац», «Твин Пикс» или «Королевство» стали предметами культа, как и предназначенные для кинопроката произведения этих авторов.

В новом веке отечественные сериалы довольно долго были именно фоном. Этот бесконечно повторяющийся орнамент, кустик-елочка, кустик-елочка, исподволь восстанавливал старосоветскую идеологию на ином техническом уровне. Прежде огромную роль в промывании мозгов играла наглядная агитация — повсеместные праздничные портреты членов Политбюро, транспаран-

«После школы»

Авторы сценария **Владимир Пресняков, Олег Пресняков**
Режиссеры **Андрей Болтенко, Владимир Пресняков, Олег Пресняков, Евгений Никитин**
Оператор **Андрей Каторженко**
В ролях: **Линда Табагари, Александр Казаков, Андрей Фандеев, Вадим Прокопов, Константин Попов, Марат Яруллин, Максим Виноградов, Агиша Семашкова, Максим Девизоров, Элеонора Шлянда, Герман Богданов, Сергей Шакуров, Михаил Пореченков, Михаил Трухин, Ксения Раппопорт, Александр Гордон, Анна Михалкова и другие**
Первый канал, The Walt Disney Company
Россия
2012

ты на каждом заборе «Решения XXIV съезда — в жизнь», растяжки на фасадах про пятилетку эффективности и качества, памятники вождю за каждым поворотом. Казалось, ты их не видишь, настолько стерто зрение, но именно они стирали твое зрение самим фактом своего существования. Сюда примыкали радио «Маяк», стиравшее слух, и программа «Время» каждый вечер по всем четырем имевшимся каналам, от которой не только уши вяли и глаза слипались, но еще и волосы вставали дыбом иногда. При этом многосерийные фильмы той поры вовсе не были «орнаментом». Им посчастливилось зародиться в недрах кинематографа, который был «важнейшим» со всеми преференциями, и, даже не углубляясь в сравнения с перечислением, можно сказать, что некоторые многосерийные фильмы не уступали тогда «настоящим».

Происхождение нынешних сериалов принципиально иное. Десять-пятнадцать лет назад они родились не от отсутствия кинематографа, но из взбурлившего и сорвавшего все гайки прежней системы повсеместного распила, который, однако, надо было чем-то прикрыть, чтобы продолжать. Все это время сериальный продукт решал именно идеологические задачи. Дело даже не в сути идеологии: жулики и воры не придумали ничего лучше, чем вернуться к старосоветским ценностям — «народности, идейности, партийности», мальчишам-кибальчишам, воюющим с буржуинами, к «а ну-ка, девушки, а ну, красавицы», «сняла решительно пиджак наброшенный» и в целом к «утро красит нежным светом». Не важно, как все это называется сегодня, важно, что Оно стало изо дня в день, годами и практически круглосуточно снова промывать людям мозги. Как та наглядная агитация, «Маяк» и программа «Время». Даже профессиональные режиссеры (обойдемся без имен), придя в сериальное производство в «сложной жизненной ситуации», в общем и целом теряли лицо. По ним со всей силы проезжался каток распила. За десять-пятнадцать лет

«Синдром дракона»
Автор сценария **Юрий Смирнов**
Режиссер **Николай Хомерики**
Оператор **Алишер Хамидходжаев**
Художник **Денис Баэур**
Композитор **Игорь Вдовин**
В ролях: **Дмитрий Муляр, Андрей Мерзликин, Лев Борисов, Екатерина Климова, Леонид Бичевин, Кристина Асмус, Карина Андоленко, Алексей Гуськов, Юрий Цурило, Алексей Серебряков, Карэн Бадалов, Юрий Назаров, Елена Шевченко, Александр Семчев, Людмила Чурсина, Ольга Чурсина и другие**
Первый канал, канал «Интер»
Россия — Украина
2012

сложилась продюсерская диктатура, режиссерские индивидуальности свернулись до линии плинтуса, зрительские потребности перестали выше плинтуса подниматься. Так называемые имиджевые проекты (экранизации классики) просто пугали тем, что, оказывается, Достоевский, Булгаков, Ильф и Петров одним щелчком на пульте превращаются в изрядную пошлость.

Но вот жизнь стала налаживаться; не в том смысле, что в ней кончились диктат государства, распил и цензура, — наоборот, они в иных местах еще усилились. Просто с диагнозом смерти в полной стагнации больше десяти-пятнадцати лет не проживешь, даже Ходорковского выпустить обещают (хотя в Шлиссельбурге в XIX веке сидели по двадцать пять лет). Неизвестны причины этого закона, ими займутся, наверное, следующие поколения, но закон действует. Пошлостью все наелись (может быть, закон перемен сформулирован уже в «Бататовой каше» Акутагавы). Начали появляться иные сериальные стратегии, не «имиджевые», а регулярные проекты, осуществленные живыми и разными людьми, чей почерк индивидуален. Модным уральским драматургам братьям Пресняковым доверили режиссуру сериала «После школы», потому что хотели вернуть к телевизорам «поколение И» (Интернета). Их продукт не претендует на сравнения с кинематографом или со «Школой» Валерии Гай Германики, это не сериал в обычном смысле слова, хотя в нем присутствуют сквозные персонажи. Скорее, это скетчком, «вертикальное» телешоу, где каждая серия вполне закончена, при том что еще и состоит из отдельных законченных номеров.

Выбор такого формата понятен: дети Интернета привычны к многослойному восприятию, постоянной смене картинки, собеседника, источника информации, к их растущему множеству в каждый данный момент. Не только публикации в Твиттере и Фейсбуке, вплетенные в сюжет, делают его органичным для нового поколения, но и сама структура шоу, скачущая от парадоксальных высказываний к песням и танцам и к псевдоинтервью. Понятно и то, что ни спецшкола, о которой идет речь, ни учителя, ни ученики не имеют никакого отношения к социальной реальности, зато зачастую имеют отношение к виртуальной. Без острословия, резкости и краткости не задержать внимания интернет-публики, так же как без саундтрека. В обычной средней школе такого днем с огнем не сыщешь — значит, нужна была необычная.

Братья Пресняковы для такой работы действительно годятся как нельзя лучше, хотя никаких режиссерских открытий особенно не делают. Сериал «После школы» одобрен каналом «Дисней» и заимствует многие приемы идущих там сериалов. Тем не менее юмор местами совершенно наш, местный и сегодняшний. Письма мальчика лично Никите Сергеевичу, безработный артист Виталий Хаев, зарабатывающий на улицах в образе Бориса Годунова, или крошечный эпизод, где Федор Бондарчук изображает шофера Федора Бондарчука, а Илья Авербух — шофера Ильи Авербуха, — скетчи, адаптированные под наши ассоциации, хотя вроде бы фильмов про зомби у нас не снимают. Но наши тинейджеры смотрят фильмы про зомби и оценят их танец-клип. Кастинг вообще вызывает массу ассоциаций. Пара Анна Михалкова (удачливая режиссерша) и Михаил Пореченков (неудачливый физрук) — уже смешно, Сергей Шакуров (директор школы) непременно напомнит «Сто дней после детства» и «Спасателя», братья Торсуевы (представители ЦСКА) — респект «Электронику» и т.д.

Для пущей уверенности Пресняковым был придан чисто телевизионный соавтор — Андрей Болтенко, к сериалам отношения не имеющий, зато делающий шоу с Иваном Ургантом. С одной стороны, юмор ему знаком, с другой — надо полагать, знакомы формат и цензура. Здесь и пошли слабые места. «Детский» сюжет благодаря неплохим юным артистам в диснеевские каноны вписан гораздо точнее, чем «родительский». Дети, по именам которых названы серии — «Стасик», «Ярик», «Гарик», «Фрида», «Родя» и другие, — совсем не адаптированы «под нас». Это «дети вообще», со своими стандартны-

ми проблемами — лидерство в классе, спорт, девочки и мальчики. Для взрослого человека, настроившегося на взрослое «виртуальное» остроумие, их манера общения по меньшей мере скучна, сочувствия — никакого. Разницу потенциалов «взрослых» и «детских» скетчей здесь можно сравнить с аудиторией разных социальных сетей, из которых пресловутые «Одноклассники» оказались самой примитивной и недолговечной. Не в том смысле, что «Одноклассники» умерли, а в том, что многие их бывшие участники признаются, что этого уровня интернет-отношений хватает на несколько дней, если ты не абсолютно инфантилен. Их мемы, флуды, лулзы, холивары, как ни странно, для взрослых давно прошедшее время. «Мопед не мой, я только дал объяву» или «когнитивный диссонанс» вообще-то давно уже вышли из обращения, надоели до смерти, как и сами метки «баян» или «фейк», а для новых детей, приходящих в Сеть, они до сих пор бывают «впервые».

Можно допустить, что как бы «международные» Стасик, Ярик и Гарик интересны их отечественным сверстникам, но что тогда сериал делает в телепрограмме в половине второго ночи? Ведь если бы «После школы» шло в «детское время», хотя бы до полдесятого, а лучше всего — днем, как раз когда они, школьники, возвращаются, претензий к нему, может, и вовсе не было бы. Было бы весьма поверхностное, но при этом легкое развлечение для целевой аудитории.

В телеиндустрии суточные линейки важны ничуть не меньше, чем сюжет. И это не ошибка программирования — поставить очередные «Приключения Электроника» в ночной эфир, это политика канала, который ухитрился гораздо более «взрослое» произведение «Синдром дракона» Николая Хомерики ставить гораздо раньше. О причинах подобной политики — позже. Сейчас — именно для сравнения — переключимся на Николая Хомерики, уже опытного и вполне независимого автора, который тоже впервые попробовал себя в массовом производстве, причем изначально не скрывал такого своего желания. Но он сделал сериал чисто горизонтальный.

Его молодые продюсеры — сами из нового интернет-поколения — не побоялись позволить режиссеру немножко их «обмануть». Ведь на первый взгляд «Синдром дракона» демонстрирует один из типовых сериальных подходов. Одна-две семьи, или дружеская компания, или однополчане, их дети и правнуки на протяжении десятилетий проходят через массу ключевых моментов истории СССР. Можно начинать с 37-го или 45-го, 53-го и 68-го, доходя до сегодняшнего дня, но, несмотря на убийства, аресты, отсидки, разлуки и предательства, сводится все обычно к тому, что нас «научат родину любить» и разжуют семейные ценности до состояния манной каши. «Трудные судьбы» — залог безусловного патриотизма и послушания высшим силам. Для этого все персонажи делаются абсолютно одномерными, и «у каждого своя правда». Ее тоже разжевывают («любая информация должна быть повторена в репликах минимум дважды»). Идет такое по всем каналам, смотреть решительно невозможно.

У Хомерики действие тоже начинается в 1943-м и доходит до 2008-го и речь тоже о довольно узкой группе людей, связанных одним делом, а также об их детях. Все как бы «правильно», по принятому канону, но ни одной серии не пропустишь, даже в голову не придет. Режиссер в «их» каноне сыграл по своим правилам. Во-первых, «Синдром дракона» — сериал антисоветский и снимавшие его люди к новому агитпропу не имеют никакого отношения. Он вовсе не об опасной службе наших доблестных чекистов, хотя в кадре их много. Но из всей камарильи более или менее приличным оказывается один-единственный, и что характерно — провинциал (Александр Волков — Леонид Бичевин). И у него нет другого выхода, поскольку в хорошем детективе трудно обойтись без хорошего Великого Детектива. Во-вторых, «ключевые моменты истории СССР» сериал использует только и именно для развития детективного жанра на нашей территории, как бы включая ее всю на протяжении целой эпохи. Дворян в 17-м грабили? — Грабили. Эрмитажные ценности в 30-е

продавали за золото? — Продавали. Бывшие дворяне в войну бывали в полицаях? — Бывали. После Победы наши генералы везли награбленное из-за границы вагонами? — Везли. В 53-м людоедские времена продолжались? — Продолжались. Гэбисты были и оставались всесильны до наших дней? — Были, и так и есть. В 93-м они любую рыбу ловили в мутной воде? — Любую. Олигархи с рублевских дач до сих пор делиться не хотят? — До сих пор.

Все это чистый криминал, вся история нашей территории, и слоган «Эта история никогда не будет разгадана» имеет отношение вовсе не только к конкретному делу о коллекции Авдеева (основанному на реальных фактах о коллекции некоего Ильина, найденной в 90-е после его смерти в Кировограде). Хомерики снял детектив о советской власти, ее криминальной сути и о том, что «тайное всегда становится явным». Притом сценарист Юрий Смирнов, сам из Кировограда, лично помнит Ильина и сочинял историю с азартом и небеспристрастно. Как говорится, «много думал», и жанр стал похож на правду.

История крайне запутанна, но раскрывать ее нет желания даже с краюшка, слишком уж увлекательна (посмотрите, в Интернете есть), за полвека действие проносится из Киева в Подмосковье, Кировоград, Коктебель, Москву, Одессу, Прагу. И при этом действие «не в стороне от столбовой дороги мировой цивилизации», а связано с редчайшими артефактами. Детектив обретает культурный контекст наподобие известного «Ларца Марии Медичи» или «Визита к Минотавру» (на который ссылался сам Хомерики), только закручен он жестче и современнее. Никакого «кое-где у нас порой», никакого «моя милиция меня бережет», все честно.

Режиссер признается, что всегда удивлялся, почему в наших сериалах даже хорошие артисты постоянно играют фальшиво. А ведь это не их вина. Уже упомянутая разжеванность реплик и отношений строго до уровня восприятия анацефала заставила бы фальшивить Мочалова и Каратыгина. Хитросплетений интриги хватило не только на плотные, ни секунды не пробуксовывающие двенадцать серий, но и на то, чтобы заставить нас внимательно смотреть и слушать. Иначе раньше последнего кадра не догадаешься «а что, а как», а это и является сутью любого хорошего детектива — догадаться чуть-чуть раньше. Кроме того, не полюбуешься наконец-то на хорошую актерскую игру. Почти каждому есть над чем подумать (может быть, за исключением Алексея Серебрякова, героя которого, увы, почти сразу убили, и это даже не спойлер, а завязка всей истории: убивают настоящего полковника). Но дальше, кого ни возьми — а кастинг серьезный: Лев Борисов (последняя роль) и Юрий Назаров, Юрий Цурило и Алексей Гуськов, Александр Семчев и Карэн Бадалов, Карина Андоленко и Елена Шевченко, Екатерина Климова и Кристина Асмус, Людмила Чурсина и ее дочка Ольга Чурсина («мама в молодости») и другие, тоже небезызвестные актеры, — все запоминаются даже в маленьких эпизодах. Потому что за нехваткой времени на «поправки на анацефалов» играть им приходится тоже плотно. Не одномерные персонажи, а яркие индивидуальности, порой несколькими штрихами.

Отдельно и как-то неожиданно в главных ролях раскрылись Андрей Мерзликин и Дмитрий Муляр, но здесь им, конечно, очень помог режиссер. Стремительный сценарий Хомерики еще разрезал на мелкие кусочки, так что получился вихрь, и все время приходится собирать сумасшедшую мозаику с убийствами и обманами, с тем, кто кем кому приходится. Но, чтобы все это сумасшествие сцементировать, режиссер догадался связать персонажи самым надежным из всех мировых сюжетов — оперным. Когда все постепенно начинает раскрываться, «Синдром дракона» превращается в чистую оперу Верди или того же Римского-Корсакова (фамилия важна в сюжете). Но «Сила судьбы», «Тоска», «Царская невеста» в конце буквально торжествуют, и на историко-политическую достоверность ложатся не пресловутые «семейные ценности», а сильные темные страсти, живыми людьми владеющие. Оперным сюжетам позволены любые условности, и в фильме их немало. Вы увидите по-

беду семидесятилетнего русского кунфуиста над молодым бойцом (не скажу над кем). А другой боец в семьдесят будет выглядеть на сорок. И в это тоже веришь, как и в то, что герой Мерзликина выучил пять языков и что потом случилось. Веришь в финал 1993 года благодаря тому, что его играют не только из 43-го, но и из 2008-го. Финал-то был именно там, все остальное — лишь разгадка.

Условность во многом компенсирована камерой Алишера Хамидходжаева. Он нашел единую изобразительную стилистику для совершенно разных эпох, территорий и даже модальностей повествования (детектив, мелодрама, триллер, опера-сериа). Приглушенный цвет, расплывчатое освещение, затем все темнее и темнее — вряд ли это сравнишь с соцреализмом Лактионова и Пименова, но «коллекция Авдеева», за которой идет охота, позволяет припомнить мировые имена, одно из которых не хочется называть, чтобы не опростоволоситься — слишком великое имя. Но, похоже, всегда на свете были люди, художники, способные вписать в свой стиль любую советскую власть.

Хомерики сделал развлечение более глубокое и окультуренное, нежели братья Пресняковы. В «Синдроме дракона» как чистом детективе свои недостатки (беспомощные внутренние монологи Великого Детектива и слишком рискованный финальный ход с его наркотическим бредом, когда многое объясняется). Но они столь несущественны в сравнении с достоинствами, что остается лишь сделать вывод: настоящий «взрослый» развлекательный сериал встал в эфире на более «детскую» позицию, чем собственно «детский». При этом оба вызвали в Интернете поток возмущенных откликов. «После школы» многие рекомендуют выключить через десять минут просмотра первой серии, «Синдром...» большинство просто клеймит «белибердой». Для американских детей, зрителей канала «Дисней», «После школы», скорее всего, просто семечки. Нашим взрослым соотечественникам, которым последние десять-пятнадцать лет промывали мозги, недоступна даже быстрота реакции на отдельные шутки, не говоря уж о самостоятельном интенсивном мышлении, чтобы понять «Синдром...». Но он же только притворялся привычным сериалом, что ясно с вступительных титров, так что же вы, отмывая на этих титрах посуду после ужина, начинаете обижаться, что вместо орнамента вам показывают картину, которую надо смотреть своими собственными глазами? Иначе вообще ничего не понятно.

Да, многие винят Хомерики в том, что детектива нет, что ничего не происходит. Наша публика уже приучена, что «происходит» — это только когда жена громко кричит на мужа-легавого, который с криком гонится за вором и убийцей, который имеет виды на эту самую жену.

Публика не понимает, как это директор из «После школы» может развести в школьном дворе сад камней, сидеть там и медитировать. И, поскольку время вечернее, вряд ли эта публика совсем «простец», пресловутая «бабушка». Нет, скорее всего, к компьютеру эти люди тоже периодически подходят — чтобы потроллить, выматерить, оскорбить любого другого и тем самым засветиться. С этой публикой знакомы в Интернете все. Лишенный индивидуальности проявляет свою индивидуальность лишь путем уничтожения другой индивидуальности. Вот над этим результатом «старые» сериалы поработали отменно. Категорическое повальное нежелание соображать не то чтобы удивляет, а принимается как данность нового гетто. Те, у кого промыты мозги, отделены от тех, у кого они не промыты. Но почему-то в последнее время нашего гетто прибавилось и прибавляется (не будем называть имен). «Новые» сериалы уже не отменить, а ведь они по-своему не меньшая сила, чем «старые». И если хоть одному бывшему «простецу» они все же доставили развлечение, уже завтра появится второй, пойдет цепная реакция, и все-таки есть шанс, что мы при жизни получим телевидение, которое можно смотреть.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Болеро

Ты гульлива и вольна…
Пушкин

«Вечное возвращение» украсило 7-й Римский фестиваль[1], переживший свои дни затмения с приходом Марка Мюллера, нового арт-директора. Однако авангардный фильм Муратовой никаких наград не удостоился. Как беззаконная комета в пока что пробуждающемся римском контексте. Но, конечно, не только в нем.

Жанр «Вечного возвращения» — кинопробы. Об этом зрители догадаются не сразу. Хотя подвох чувствуют с самого начала: одну и ту же героиню, одного и того же антигероя играют разные актеры, меняя партнеров.

В кино о чужом кино — так видится на обманчивый первый взгляд — Муратова врезает уморительные эпизоды, как продюсер (Антон Муратов) просматривает материал, снятый каким-то погибшим режиссером, с потенциальным инвестором-сахарозаводчиком (Леонид Кушнир), которого тот охмуряет, чтобы закончить проект.

Тривиальную и гротесковую ситуацию (явление командированного к бывшей сокурснице) Муратова зеркалит, выворачивает наизнанку, расшивает в дуэтах Натальи Бузько, Аллы Демидовой, Ренаты Литвиновой, Евгении Барсковой, Яны Заргарьянц, Уты Кильтер, Олега Табакова, Геннадия Скарги, Георгия Делиева, Сергея Маковецкого, Юрия Невгамонного, Виталия Линецкого, Филиппа Панова. Уф! Кажется, никого не забыла в любовно и остро снятых бенефисах, которые Муратова преподнесла отменным актерам. Но вы-

[1] См.: http://www.kinokadr.ru/articles/2012/11/18/roma.shtml
http://www.kinoart.ru/blogs/zavetnie-skazki

«Вечное возвращение»
Автор сценария **Кира Муратова.**
Финальная сцена «Розыгрыш» придумана и написана **Евгением Голубенко**
Режиссер **Кира Муратова**
Оператор **Владимир Панков**
Художник **Евгений Голубенко**
В ролях: **Наталья Бузько, Евгения Барскова, Алла Демидова, Ута Кильтер, Антон Муратов, Леонид Кушнир, Рената Литвинова, Георгий Делиев, Сергей Маковецкий, Виталий Линецкий, Филипп Панов, Олег Табаков, Геннадий Скарга, Юрий Невгамонный, Олег Кохан**
SOTA CINEMA GROUP, WISE VISION
Украина
2012

брал их и тасовал, примерял друг к другу в серии кинопроб другой режиссер. Так по сюжету.

Вот и сахарозаводчик после просмотра материала предложил попробовать «первую женщину с третьим мужчиной или вторую — с пятым». Впрочем, после смерти режиссера не очень понятно, «под кого» деньги давать. Одно дело — «неудача гения», она хотя бы может киноманов заинтересовать, другое — провал неизвестного постановщика. Но тут, я забегаю вперед, подвернулась — вошла в кинозал сценаристка, подвернувшая по дороге ногу, сломавшая каблук, и старик, возможный инвестор, оживился, удалившись с молоденькой писакой то ли в буфет, то ли в обувной магазин. Так возводятся мосты между «кино и жизнью». Об этом неновом приеме, хотя в нем есть «милота», догадался заводчик, когда увидел на экране Бузько после кинопроб в коридоре студии (камеру режиссер не выключил), орущую про гонорар. Так этот «инвестор» переводит анекдотическую фабулу, разыгранную в кинопробах, в еще один, за пределами съемочной площадки, сюжет, который на разные лады пальпирует (разрабатывает) Муратова.

«Вечное возвращение»

Люди разные, но все равно одинаковые, уверена режиссер. Люди — может быть, но не актеры. Это тоже понимает Муратова, сделав этуалям и амат ёрам королевское подношение.

Интрига с продюсером, который начинает с розыгрыша простака, а потом режиссирует водевильную сцену обмана сахарного лоха в дуэте с новым партнером, как бы еще одним «инвестором» (Олег Кохан), будет закрючкована ближе к финалу. Зрителям же предстоит удовольствие наблюдать, как актерское существо или естество меняет нюансы одной и той же сцены, как возбуждается и остужается женское начало актрис и мужское — актеров. Как пульсируют обертоны людей разного возраста, социального статуса — их привычки, повадки.

Так называемое разнообразие однообразия и наоборот достигает в «Вечном возвращении» философической беспредельности, не теряя при этом в дурашливом и саркастическом удовольствии, с которым партнеры тешат публику в каждой кинопробе.

Муратова демонстрирует новый для себя тип или род развития фильма (чтобы не употреблять слово «нарратив»). При этом не изменяет своему пристрастию к рефренам. И — к многоэтажному, но изящному доказательству не приема даже, а взгляда на мир, на людей, отношения между ними.

Один и тот же текст звучит как совершенно чуждый тому, каким он слышался несколько раз или будет через несколько секунд. Актерские образы меняют тональности одного и того же эпизода наглядно: в диапазоне от неприглядных до завораживающих ужимок. Муратова строит собственное кино на «чужих» кинопробах и на внутреннем крещендо. В анекдотическую ситуацию, которую с упоением, юмором наигрывают актеры, подложена горькая пилюля. Она — лекарство от симптоматичных, то есть зависимых, отношений всякого режиссера с продюсерами, инвесторами, над которыми Муратова измывается и, таким образом, с ними примиряется. Потому что видит насквозь этих продюсеров, пусть, как в «Вечном возвращении», весьма артистичных, а также простосердечных или жуликоватых инвесторов.

«Вечное возвращение»

Кира Муратова сняла смелое кино и хулиганское. Причем не только, когда, скажем, персонаж Олега Табакова — один из командированных, свалившийся как снег на голову своей бывшей сокурснице (в этом эпизоде к героине Аллы Демидовой), в длинноволосом парике, прикалывается в образе хиппи, к которому никакого отношения не имеет. Но в беспощадном и вместе с тем нежном отношении к содержанию (не к сюжету) каждого эпизода, который варьируется актерами и становится — при схожести ситуации, реплик — себе не равным. В таком тождестве и различении заключена вечная загадка, глубина которой подчеркнута намеренной легкостью, ироничной серьезностью восхитительных в своем идиотизме кинопроб.

Какой же эпизод тиражируется в неотобранном материале незаконченного фильма? Мужчина — то ли Олег, то ли Юра (кто из братьев-близнецов, учившихся на параллельных курсах, появляется на экране, остается тайной) — приходит к женщине за советом. Ему позарез хочется понять, что делать, если он влюбился в Людмилу, но не разлюбил свою жену Люсю. Разные партнерши предлагают одни и те же рецепты, которые Олегу или Юре неизменно не подходят.

Анекдот с безымянной героиней и неопознанной личностью командированного Муратова обостряет до фарса, оставляя подвешенным вопрос, кто же этот пришелец, убивая оба жанра, но порождая третий: мелодраматическую комедию (каждая актриса напевает песенку, путая одни и те же слова). В этой комедии актеры, как в жгучей мелодраме, валяют дурака, а режиссер укрупняет свою излюбленную тему двойников, близнецов и вообще всякой двой-

ственности. Так Муратова запускает в черно-белый материал, снятый «другим» режиссером, то есть закадровым персонажем, свой собственный, яркий, как родимое пятно, вирус. (Сцены с продюсером, сценаристкой, инвесторами — цветные.)

Первая часть «Астенического синдрома» была «чужим» фильмом, который смотрел в кинозале герой фильма муратовского, то есть второй части (или серии). И — конструктивистских предпочтений — синдрома режиссуры Муратовой.

«Чеховские мотивы» состояли из двух актов, снятых в жанрах семейной драмы и реалити-шоу (венчания), куда захаживал один из героев первого акта, а Муратова задействовала принцип рамки.

Первая часть картины «Два в одном» была спектаклем провинциального театра, который снимала Муратова; во второй части она наблюдала за актерами этого представления, ставшими персонажами ее собственного кино.

Кинопробы в «Вечном возвращении» сняты по сюжету не ею, но она с помощью чужого материала исследует единство разнообразия и оттенки различий в однообразных сценах, репликах, мизансценах.

Удивительно, как чуткость партнеров идет рука об руку с бестактностью их героев, замешательство — с настырностью, один эгоизм — с другим и т.д. Обертоны тождественных по сценарию ролей представлены в актерском параде-алле, в балаганном материале, из которого (если «деньги найдутся») легко выпростать совсем не похожие фильмы. А «пока» Муратова в маске неизвестного и погибшего режиссера провоцирует актеров на бесшабашность или зажатость в этой галерее чудаков, м...в, дамочек, распустех и деловитых женщин, простушек-хохотушек, завлекательных примадонн, оригиналок и т.д.

Все актеры — каждый по-своему — филигранят роли с внутренней смешливостью, несмотря на порученный абрис (или каркас) их образов. Маковецкий тут в маске упертого «начальника». Линецкий — растерянного «пижона». Панов — «зануды». Делиев — погасшего «живчика». Невгамонный — брачного афериста поневоле. Табаков изображает солидного гаера. Барскова пленяет мягкой кошачьей женственностью. Бузько — глумливостью: она играет и озабоченную рецептами варенья «хозяйку», и бедняжку-уборщицу. У Аллы Демидой тут феерия выходов. В одной пробе она в буклях, стильном платье, женщина со шлейфом родословной, взбалмошная или раздражительная, но строгая внутри. В другой — помолодевшая, подтянутая, в черном парике (стрижка с челкой): «играем вамп». В третьей она «не убрана», лоб обвязан шерстью (от головной боли), слезы застят глаза — тетка режет лук, готовит обед. Еще она мелькнет как будто похудевшая, бледная, в платочке, как бы простонародная или — совсем наоборот. Все это сыграно Демидовой с наилегчайшим проникновением в глубь придуманных образов и, что еще важнее, на поводке от них.

Рената Литвинова предстает шармёркой в накинутом на «маленькое черное» платье китайском халатике (в одной пробе) и ласково обольщает внезапного пришельца из прошлого. В другой пробе она торопится куда-то с нотами, которые ей даются с трудом (она пытается взять несколько аккордов на пианино), но зависает в шапочке, тоненьком меховом пальто с другим партнером, нагрянувшим в ее уютный мирок, и втюхивает в уже знакомые реплики свои словечки, обороты («сними шляпу или шапочку»).

Движение этого фильма напоминает ритм «Болеро» Равеля. Муратова вроде настаивает на одной ноте, вроде в каждом эпизоде «трещит» одна и та же пластинка. Вариативность нот — каскад ролей в одном, по-разному декорированном интерьере, загаженном ремонтом, украшенном ковром с оленями или балетной пачкой, привязанной к потолку, заставленном банками с вареньем, очищенном от бытовых перегрузок, но с непременной картиной «Привидение в кресле», создает поступательное крещендо «Вечного возвращения».

Картина «Привидение в кресле», которая обсуждается партнерами каждой пробы, и есть рама картины Муратовой, в которую она запускает свои «привидения», то есть актеров, они же тени на экране.

Кира Георгиевна помимо прочего проблематизирует чарующее присутствие/отсутствие, связанное с отпечатками людей, объектов на экране. Ее при-видения отсылают к ви*д*ению и воображению. А призрак прошлого — Олег или Юра — затачивает зрачок (зрителя) на про-зрение о человеческой природе, о прошлом и настоящем, о видимом и сокрытом или разнообразном/однообразном. «Нас так много людей. Толпы людей, как толпы звезд», — вспоминает героиня Натальи Бузько, услыхав про двух Людмилочек (в которых влюбился Олег или Юра), слова героини Натальи Лебле из «Перемены участи».

«Впрочем, какое имеет значение: Олег или Юра, Юра или Олег?» — не задумываются актрисы над разницей без разницы. И перед рефреном-развязкой каждой пробы выдыхают: «Сергеев, уходи!» (Фамилию близнецов они помнят.)

Конечно, без таких «привидений» на экране жить было бы гораздо несноснее, причем не только режиссерам или инвесторам, один из которых захотел купить картину «Привидение в кресле». Но продюсер ему объяснил, что реквизит продается только после окончания съемок.

В «Вечном возвращении» ровно так же, как братья-близнецы или женщины-тезки, обыгрывается время. Десять лет, или двадцать, или шесть, семь не виделись герои одного и того же эпизода. «Это ты про прошлое?» — спрашивают героини, когда командированный признался с бухты-барахты, что влюбился «три месяца назад». Чехарда времен образует цикличность *такого* сюжета. И вечного возвращения в самых разных смыслах этого сочетания слов.

Реплики тоже вскрывают разнообразие по сходству: «Как ты доехал: поездом или самолетом?»; «Люби ты их обеих, раз ты так чувствуешь»; «Брось их обеих и скройся»; «Давай выпьем чаю или кофе».

В одной кинопробе болящая чертежница (Евгения Барскова) — мы в другой пробе увидим ее за кульманом, но сначала под капельницей и в обнимку с двумя кошками — выпускает их гулять, а они возвращаются. Выпускает — возвращаются. Выпускает — возвращаются. Чем не снижение пафоса «ницшеанского» «вечного возвращения»?

Слова одной и той же «ретропесенки» героини путают с завидной неразрешимостью; к разным актрисам заходят разные проверяльщики счетчика, но подают, как близнецы, одинаковые реплики, существо которых обнажает нонсенс водевильной коллизии, а выражает — в ответ на зудеж командированного — одна из актрис: «Мама мыла раму, рама мыла Кришну».

Каждая из актрис возится в кинопробах с веревкой, которую разматывает, запутывает, демонстрируя «этюд с предметом». Так погибший режиссер, снимавший пробы, буквально аукает эту веревку с обещанием командированного повеситься. Отзывается этот вполне комический, мелодраматический мотив в дикторском тексте теленовостей о том, что в гостинице «Звездочка» нашли труп самоубийцы. На этой реплике возникает «привидение» — Олег или Юра, объявляющий: «Это не я».

Кто же этот призрак прошлого? Героиням кинопроб снится один и тот же сон, в котором командированный предстает женщиной с вилкой в щеке. А сценаристка в просмотровом зале дурачит инвестора, рассказывая, что дальше по ее сценарию случится роман Юры или Олега с бывшей сокурсницей, которая должна была ему помочь выбрать, с кем быть или не быть. С Люсей или Людмилой?

Каждая роль, которую пробуют актеры в «пошлом, вульгарном» (так жалкий или тусклый командированный унижает песенку, напетую его партнершами) материале, огранена в новом «Вечном возвращении», воспользуюсь пушкинской речью, муратовской артистичной гульливостью.

НИНА ЦЫРКУН

Блюдо, которое съели горячим

Есть соблазн назвать новый фильм Квентина Тарантино пастишем, но вряд ли это оправдано. Да, «Джанго освобожденный» откровенно указывает на источник вдохновения автора: это в определенной степени оммаж Серджо Корбуччи, который в 1966 году поставил спагетти-вестерн «Джанго»; недаром в титрах у Тарантино особо выделено имя Франко Неро, сыгравшего тогда главную роль, а теперь мини-эпизодическую. Но в целом сбросивший цепи чернокожий (а не белый, как у Корбуччи) мститель Джанго предстает на этот раз на фоне гораздо более значительном, и фильм в целом вмещает в себя темы и мотивы, весомо перевешивающие довольно утлое содержание довольно топорно снятого итальянского прототипа. Там речь шла о частной истории мщения — излюбленной теме Тарантино, здесь же она вырастает до социального масштаба и исторической значимости.

Тарантино берет свое добро, где его находит, и, как Жан-Батист Мольер, которому приписывают эту фразу, он умеет придавать чему-то малозаметному, а в его случае и откровенно трэшевому, блеск незабываемого. Надо сказать, что не один Тарантино пленился этой картиной: у Корбуччи появилось множество эпигонов, причем некоторые превзошли первоисточник мастерством и элегантностью, а иной раз имя Джанго ставили в название какого-нибудь вестерна (чаще всего в комедиях с участием Бада Спенсера и Теренса Хилла) просто как мем, чтобы заручиться вниманием зрителей. Хотя сам Корбуччи писал по канве вышедшего за пару лет до того действительно революционного спагетти-вестерна Серджо Леоне «За пригоршню долларов». В порт-

«Джанго освобожденный»
Django Unchained
Автор сценария, режиссер **Квентин Тарантино**
Оператор **Роберт Ричардсон**
Художник **Дж. Майкл Рива**
Композиторы **Эннио Морриконе, Луис Бакалов и другие**
В ролях: **Джейми Фокс, Кристоф Вальц, Леонардо Ди Каприо, Керри Вашингтон, Сэмюел Л. Джексон, Лора Кейуэтт, Франко Неро и другие**
Weinstein Company, Columbia Pictures, Brown 26 Productions, Double Feature Films, Super Cool Man Shoe, Super Cool ManChu
США
2012

ретных планах Франко Неро с низко надвинутой ковбойской шляпой так и видишь Клинта Иствуда, и разница между двумя актерами, как и обоими фильмами, отчетливо видна в глазах: нестерпимо синих у одного и серо-стальных у другого.

Как только появились первые вести о том, что Тарантино снимает новый фильм, заговорили о вестерне. Не знаю, как (если вообще) менялись настроения и ориентации автора в процессе работы, но «Джанго освобожденный» — вестерн, поскольку тут действует странствующий воитель-одиночка, но только отчасти — это скорее драма в обертке экшна с местом действия не на фронтире, а на старом Юге. Тарантино даже где-то назвал свою картину «сазерн», таким образом оказавшись родоначальником нового жанра; в открытую им дверь, надо полагать, тоже ломанутся эпигоны, и их будет не меньше, чем у Корбуччи. Это еще не все: название отсылает не только к вестерну «Джанго», но еще и к другой итальянской картине — пеплуму «Геркулес освобожденный» (1959) Пьетро Франчиски, что возвышает чернокожего тарантиновского протагониста до мифологического супергероя. Вдобавок к этому Джанго в глазах своего товарища немца выглядит героем национального эпоса — Зигфридом, которому предстоит убить дракона-плантатора и освободить возлюбленную из плена. Зигфрид, как известно, отождествляется с германо-скандинавским асом Бальдром, ваном Фрейром или старшим сыном Одина Тором. Непредвзятым взглядом видно — многовато выдано авансов, да ведь без гротеска и тем более иронии нет кино Тарантино. Хотя, может быть, она-то, ирония, и вызвала град критических стрел в его адрес. Так или иначе, исполнитель главной роли Джейми Фокс принял игру и сыграл всю партию с тем невозмутимо спокойным выражением лица, которое отличает лишь самых высококлассных комиков.

Однако трудно заподозрить Тарантино в том, что он будто бы унизил тем самым достоинство черных. Тем не менее фильм вызвал скандал в среде радикальных защитников прав афроамериканцев. Яростнее всех обрушился на коллегу Спайк Ли, который написал в Твиттере, что не собирается смотреть «Джанго освобожденного», потому что «Американское рабство — это не спагетти-вестерн в духе Серджо Леоне. Это был Холокост. Мои предки были рабами. Похищенными из Африки. Я буду чтить их». Спайка Ли разозлило употребление в фильме слова, которое теперь в США приравнено к нецензурщине и в печати используется только со звездочками — n****. Раз уж во имя политкорректности переписали классику — «Гекльберри Финна», то что же говорить о новейшей культур-продукции: пусть отныне отлакированные новой моралью рабовладельцы и работорговцы с берегов Миссисипи называют свой товар афроамериканцами и пусть их предки сколько хотят переворачиваются в гробах. Правда, в защиту Тарантино выступил не менее уважаемый афроамериканец Антуан Фукуа, который вполне здравомысляще парировал аргумент Спайка Ли: «Если идешь смотреть фильм, действие которого происходит в 1850-х годах, приготовься слышать слово н***р, потому что так тогда говорили, и если хочешь обсуждать тему рабства, надо учитывать, что такова была реальность».

Тем, кто болезненно воспринимает расовую проблему, можно найти и другие поводы оскорбиться. Например, глядя на отвратительного черного слугу с благородной сединой — Стивена, которого смачно сыграл Сэмюел Л. Джексон. Во времена Дэвида Уорка Гриффита («Рождение нации») еще можно было показать, как разбушевались только что отпущенные рабы, что, впрочем, было вполне естественно — так бывает при любом революционном перевороте, когда выпускают наружу долго копившиеся гнев и ненависть. Нам ли не знать. Но с некоторых пор в Америке стали предпочитать эту скользкую тему замалчивать — от греха подальше. Куда покойней показать преданных хозяевам и даже чувствующих себя членами их семейств уютно устроившихся рабов — вроде Мамушки из «Унесенных ветром». А тут еще политкорректность — как ни скажешь, все в строку поставят, уличат, припечатают. Тарантино со свойственной ему безудержной дерзостью пошел против течения. Его Стивен — это пресловутый дядя Том, дошедший в своем смирении и преданности бе-

лым господам до нижайших низин подлости, и то, что Тарантино вывел на экран такую фигуру, самым красноречивым образом говорит о том, что для него никакой расовой проблемы не существует. Потому что в его глазах все люди равны, и негодяев среди черных ровно столько же, сколько среди белых, а будь это (на экране) не так, мы смело могли бы заподозрить, что Тарантино — крипторасист, лицемерно скрывающий истинные свои чувства и мысли досадным и унижающим патернализмом.

Между прочим, если Стивен — одна такая белая ворона среди одноплеменников, то белых негодяев в «Джанго» пруд пруди. И как иначе, если речь идет о рабовладельцах и работорговцах. Причем и их Тарантино уравнивает с чернокожими на уровне мифологии, явно уподобляя конную толпу куклуксклановцев диким карлам из «Песни о Нибелунгах», живущим в пещерах гор, и более того — убивает их смехом, своим самым действенным оружием. Существа эти, как сказано в эпосе, носят для защиты волшебный плащ-невидимку. Пускаясь в погоню за Шульцем и Джанго, куклуксклановцы, как полагалось членам организации, надевают на головы сшитые одной самоотверженной миссис мешки с дырками для глаз. Анонимная сила ряженых во главе с самым богатым плантатором округи самодовольным Большим папой (Дон Джонсон) должна внушать страх преследуемым, но мешки все время съезжают, закрывая обзор, всадники не видят, куда мчатся, и, разругавшись вдрызг, уносятся прочь при первой же опасности.

Действие фильма происходит в 1858 году, за два года до отмены рабства в Соединенных Штатах. В качестве вестерновского персонажа, доктора Кинга Шульца, выступает австриец Кристоф Вальц, для которого, как я могу заподозрить, Тарантино написал роль-компенсацию — за то, что ему пришлось сыграть в обличье немецкого штандартенфюрера СС Ганса Ланды по прозвищу Охотник за евреями (хоть она и принесла актеру все самые авторитетные призы, включая «Оскар»). Больше того: через Кристофа Вальца Тарантино как раз недвусмысленно проводит параллель между рабовладением и Холокостом, о чем говорит Спайк Ли, к сожалению, фильма не посмотревший. «Горячий ящик», в котором Шульц и Джанго обнаруживают его жену Брумхильду (Керри Вашингтон) в имении Кэнди, — та же газовая камера, где нацисты умерщвляли своих жертв. Функции же Вальца из «Бесславных ублюдков» Тарантино передает Леонардо Ди Каприо, то есть владельцу Кэндиленда — южному плантатору с «философией», доморощенному френологу, на черепе бывшего раба доказывающему гостям, что у черных — в отличие от белых — есть особенность строения, располагающая к повиновению. Кстати, как раз «просвещенный» хозяин Брумхильды велеречивый «мусье» Кэлвин Кэнди, франкофил, ни слова не понимающий по-французски, натаскивающий своих рабов-гладиаторов на бои манданго, назвал одного из них д'Артаньяном, что не помешало ему отдать проигравшего бой «мушкетера» на растерзание своре собак. Южный джентльмен, как видим, мало чем отличался от русского помещика-самодура — среди них тоже встречались люди с изысканным вкусом к насилию.

Этим образом Тарантино развенчивает миф южного джентльмена — именно миф, который, как говорят в атлантическом мире, «больше жизни». А в жизни-то подлинные джентльмены, выросшие на берегах той же Миссисипи, как раз сохранились до наших времен, хотя ни одно место на планете для них в достаточной мере не оборудовано.

Так или иначе, Тарантино бросил увесистый камень в тщательно лелеемый огород «Унесенных ветром». Отыгрался он не только на джентльменах. У Кэнди есть сестрица (Лора Кейуэтт), перезрелая вдовушка, озорница лет под пятьдесят с ужимками, явно пародирующими поведение воспитанной южной леди типа Скарлетт О'Хара. Когда придет время, эта «тонкая штучка» проявит себя как изощренная изуверка. А пока она приторно кокетничает с Шульцем — вдруг женишка бог послал.

Кстати, Вальц в этой роли вполне узнаваем и даже, на мой взгляд, демонстративно (провокативно?) сохранил элегантность и лоск негодяя Ланды,

с тем отличием, что немец был напрочь лишен самоиронии, а у Шульца она присутствует в полной мере.

В отличие от самоиронии ирония может быть убийственной, унизительной. Таковой, как видно, обладала еще одна леди, первая хозяйка жены Джанго, дама с немецкими корнями, которая, дабы было ей с кем пошпрехать на родном языке, обучила ему черную девочку-рабыню. При этом в своей безмерной гордыне (отождествляясь с самим создателем в праве давать имена) назвала ее Брумхильдой. Звучит вроде бы как имя прекрасной и гордой валь-

«Джанго освобожденный»

«Джанго освобожденный»

рии, возлюбленной Зигфрида, да тут обманка. Героиню германского эпоса звали Брунгильда, а тут первый слог — слово broom, что значит «метла». Заметить подвох мог разве что доктор Шульц, но он — из благородства, конечно, — при разговоре с Джанго виду не подал, а, напротив, просветил партнера насчет истории из «Нибелунгов», придав сюжету о поисках освобожденным им рабом своей проданной неизвестно кому жены возвышенно мифологичный подтекст. В дальнейшем сказочный мотив похищенной жены-невесты зловещим образом сплетается с мотивом «красавицы в гробу» — в усадьбе Кэнди Джанго находит обнаженную Брумхильду в металлическом ящике. В фольклоре этот мотив связан с обрядом посвящения: вот и здесь исхлестанная бичом женщина и ее муж, увидевший следы ее мучений, уже не могут оставаться прежними.

Джанго посвящается в герои вестерна, меняя свой придурочный костюм «Голубого мальчика» с картины Гейнсборо (сам выбрал, между прочим) на холщовые штаны и шляпу «от Корбуччи».

У Брумхильды есть фамилия — фон Шафт. Это еще одна, и весьма значимая, отсылка в киновселенной Квентина Тарантино. Джон Шафт, чернокожий частный детектив, эффективно и не особо придерживаясь строгостей закона борющийся с черными же гангстерами в Нью-Йорке, — герой одного из первых фильмов (1970), входящих в категорию blaxploitation. Его племянника, продолжающего это благородное дело, в фильме уже 2000 года сыграл Сэмюел Л. Джексон, которому не западло стало изобразить и подлого Стивена. И поскольку речь и там, и в «Джанго освобожденном» идет о людях одной фамилии, то понятно, что Тарантино создает своеобразный кроссовер, восходящий к праматери Брумхильде и праотцу Джанго. Свежесочиненную историю он аранжирует старыми песнями, начиная с фирменной баллады Луиса Бакалова из фильма «Джанго», как будто объявляющей о выходе на сцену нового героя.

Фабула «Джанго освобожденного» строится на известном клише «белый человек и его подручный Пятница». Шульц, «охотник за головами» с правом на убийство, разыскивающий преступников, находящихся в розыске, за которых получает премиальные, освобождает Джанго, хладнокровно убивая белых торговцев живым товаром, берет его в партнеры и, главное, как человек Старого света, относится к нему как к равному. «Стрелять в белых и получать за это денежки? Кому ж такое не понравится?» — говорит Джанго без цинизма, но с детским простодушием подневольного, привыкшего слушать и выполнять команды. Постепенно фильм все больше превращается в buddy cinema, лидерство от Шульца переходит к Джанго и тот вырастает из отведенной ему традицией роли. Тарантино ломает канон, впервые делая чернокожего, неграмотного, почти бессловесного «Пятницу» полновластным хозяином своей судьбы.

Отправляясь в Кэндиленд, Шульц решил, что им следует разыгрывать роли работорговца и его раба и предупреждает Джанго: «Ты не должен выходить из роли». Джанго вышел. И организовал достойный кинематографа Тарантино финал, судя по которому месть может быть аппетитным блюдом не только когда достаточно поостыла.

А Тарантино, сломав застарелые стереотипы и каноны, вчерне заполнив лакуны в осмыслении важной страницы из прошлого страны, создал на этих руинах и прочно зашпатлеванных трещинах новый миф, а заодно и новый жанр, что и по отдельности редко кому удается, и тем самым застолбил себе место в истории. Во всяком случае, в истории кино. Хотя оно у него и так неоспоримо было.

НИНА СПУТНИЦКАЯ

Маугли: сапфировые джунгли

Как невинный взгляд шкоды Кота в сапогах из второго «Шрека» стал фаворитом в сообществах Рунета, так не меньшую популярность имеет шанс обрести аватар[1] по мотивам физиономии жмурящегося тигра Ричарда — столь же выразительной и трогательной. «Жизнь Пи», номинированная на «Оскар» в одиннадцати категориях, вряд ли станет вторым «Аватаром». Но смотреть его имеет смысл. На большом экране. В 3D-формате.

«В его глазах отражается не душа, а твои мысли» — таким умозаключением начинается знакомство героя с хищником. С задачей превзойти роль пересказчика романа, обладателя британского «Букера», — переложить литературный текст, изменив параметры истории, но сохранив событийную канву, — режиссер Энг Ли справился блестяще. Его герой Писин Патель (названный в честь парижского бассейна) вырос во французской части Индии в семье невоинствующего сциентиста, селфмейд-бизнесмена, директора зоопарка, унаследовав расторопность от отца и склонность к мистицизму от матери. И хотя школьные годы его прошли под знаком изгоя, одинаково живо Пи проявляет и свои математические способности, и отзывчивость к разным религиозным культам. А на досуге уединяется в саду с томиком Камю. За тридцать минут экранного времени он успевает и со зверьми контакт наладить, и завязать роман с девушкой, и даже познакомить возлюбленную со своим тигром. Вскоре семья индусов на япон-

«Жизнь Пи»
Life of Pi
По одноименному роману Янна Мартела
Автор сценария **Дэвид Мейджи**
Режиссер **Энг Ли**
Оператор **Клаудио Миранда**
Художник **Дэвид Гропман**
Композитор **Михаэль Данна**
В ролях: **Сурадж Шарма, Ирфан Кхан, Рейф Сполл, Жерар Депардье, Адиль Хуссейн, Табу и другие**
Fox 2000 Pictures, Haishang Films, Rhythm and Hues
США — Китай
2012

[1] Аватар (*англ.* avatar) — фото или другое графическое изображение, которое используется в учетной записи пользователя для персонализации, самовыражения, облегчения узнавания и поиска владельца аккаунта.

ском судне в компании французов и зверей отправляется искать счастья в Канаде и терпит кораблекрушение в районе Марианской впадины.

Трехчастный роман Янна Мартела превратил в притчу анекдотическую ситуацию: чудом выживший подросток оказывается в шлюпке посреди Тихого океана в компании раненой зебры, орангутана и объевшейся транквилизаторами гиены. Фантасмагоричность ситуации Ли искусно перекладывает в аппетитную сказку, а историю о поедании зверьми друг друга, достойную номинации как эпизод фильма ужасов, — в наполненную пейзажной лирикой сувенирную продукцию. Поэтому две крайние части истории превращаются в пресноватые пролог и эпилог, они лишь обрамления впечатляющего зрелища — девятимесячного путешествия подростка по океану в компании бенгальского тигра. Выбирая спокойный нарратив, режиссер получает очень ладную, сбалансированную, эскапистскую картину.

А вместо юнгианских интерпретаций в долговременной памяти зрителя курсируют экранные вариации киплинговской «Книги джунглей»: шлюпка вместо клана; океан вместо зеленого ада. По законам сказочного жанра в ковчеге Пи (Сурадж Шарма) оказывается провиант, горсть инструментов и инструкция по дрессуре хищников. Свисток в функции Красного цветка, способного утихомирить тигра, дает импульс сюжету бескровного поединка юноши с Шерханом. Оба — дети одного отца, оба выросли в зоопарке, оба — сироты. Разумеется, все закончится благополучно. Одно лишь стилевое упущение — вариация бестолковых бандерлогов не вписалась в сочно иллюстрированную систему выживания. Но об этом чуть позже. Итак, рассказчик — взрослый Пи (Ирфан Кхан), доверяющий историю своих похождений не слишком удачливому писателю (Рейф Сполл), исчезает на время, чтобы позволить зрителю насладиться красотами стихии.

Фигура писателя имеет принципиальное значение. Через нее Ли объявляет характер взаимоотношений с источниками и параметры аудитории. Как в сетевом ресторане национальной кухни, используется соответствующая рецептура, мастерски подобрана аранжировка и декорации, но костюмированная имитация — вполне ожидаемая фикция, оплаченное право на экзотику. Главное в этом спектакле — испытать удовольствие от церемонии, вкусить кусочек диковинки. Писатель у Ли выступает в роли наивного потребителя, берущего на себя смелость выяснить степень свежести сырья и последствия наносимого на организм неведомым блюдом. Спрос определяет механику картины. Для Ли принципиальны отказ от стилистики триллера даже в кульминационной третьей части картины, минимум диалогов, рассказ от третьего лица, не омраченное философско-религиозными изречениями чистое кино. И обязателен традиционный хэппи энд: Писин Патель не просто выжил, он обзавелся семьей — жена, двое детей и кошка.

Финальная часть романа опрокидывает всю историю, предлагает другую версию событий. Но для клиента Ли это уже не важно, он зачарован и ни в коем случае не решится переиграть великолепие, променять историю любви к красивому богу на историю преодоления себя. Даже детективная интрига скороговоркой проговаривается в больничной палате как обязательный протокол и ни в коем случае не потревожит впечатления от пережитого в бескрайних водах. Если по окончании чтения романа Мартела возникает необходимость перелистнуть страницы, заново оценить человеческие типажи, пожонглировать смыслом, то в фильме стоит пересмотреть головокружительные шторма, калейдоскопичные сны Пи, оценить ливни птиц и полеты рыб. Картина необычайно реалистична в описании нюансов борьбы героя с морской болезнью, которая, как известно, по симптомам близка киберболезни[2].

Причина успеха «Жизни Пи», кроме виртуозной постановочной работы над центральной приключенческой частью, как раз в отсечении психоанали-

[2] Киберболезнь, или киберукачивание (*англ.* cybersickness), — особое функциональное расстройство, вызываемое просмотром стереокино.

тического прочтения ради сказки с лобовым моралите: не сотвори себе кумира, которая замечательным образом вписывается в творческую практику Энга Ли. Автор экранизации романа Джейн Остин, комиксов «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», «Халк» и антимифологической по пафосу, но предельно сентиментальной «Горбатой горы», он педалирует именно мелодраматическую составляющую истории. Тигр уйдет, не отблагодарив любящего Пи. Главный герой — раб по сути, жертва стереотипа физической привлекательности и иллюстрация несостоятельной инфантильной любви к хищнику. История подвига направлена на отвращение от любви, пытающейся выкормить и понять. Одержимость — основной симптом сострадания, подчеркнутый в экранизации Ли. И Писин плачет спустя десятилетия, как плачет женщина о неприрученном любовнике, которому было «отдано все», и все это «не оценено». Вслед за Пи Ли верит в силу ритуалов, в гармонию порядка. Поэтому старается придавать всему осмысленную форму.

Он умело начиняет свой гомогенный продукт, исполненный в лучших традициях Болливуда и Голливуда, извинением мощного, хищного, властного. Потому что Бог — красивый, потому что Бог — самец. Получается, в центре повествования очутился не бойкий юноша, обретающий колоссальный опыт выживания, а архетип сочувствующей сразу нескольким конфессиям девицы, той, которая, встретив на своем пути настоящего мачо, после животной страсти, окрасившей незабываемое путешествие, обретет веру в единого творца, станет праведницей.

Подобно тому как корейские авто завоевывают популярность на российском рынке за счет соотношения «качество — цена», так Ли, проявляя не-

«Жизнь Пи»

обычайную чуткость, поддерживает солидную репутацию голливудских азиатов, делает точную картину в духе лучших образцов кинематографического мейнстрима. Версия романа Янна Мартела оказывается и комфортнее оригинала, и доступнее аллегории плюс сохраняет аромат экзотичности. Ли соблюдает все стандарты безопасности и качества сборки, взгромоздив на «литые диски» эстетики стереоскопического кино самую рыхлую часть первоисточника, снарядив ее «мощным двигателем» — цифровым исполнителем роли тигра Ричарда Паркера. Его картина — как образец максимальной комплектации — включает в себя практически все новинки современных технологий. Получилось чуть жестче, чем у европейцев, но эффектно. Ведь «Жизнь Пи» — не только история неортодоксального индуса, плывущего в Канаду на японском судне с интернациональной командой, но пример кинематографического мультикультурализма и мультижанровости внутри программной экранизации. Над картиной начинали работать М. Найт Шьямалан, Альфонсо Куарон и Жан-Пьер Жене. И только Энг Ли органично вплел в повествование европеизированные лица матери и возлюбленной Писина, дал лаконичную расшифровку жестового языка индийского танца.

В России заманчивый фильм появился вовремя, обжигая индийским солнцем и оглушая тихоокеанскими штормами — аккурат в новогодние праздники — и продержался вплоть до окончания крещенских морозов. И даже Жерар Депардье в роли проворного кока-приспособленца (гиены) очень кстати встречен аудиторией в амплуа неловкого шутника, ибо в первые дни 2013 года успел объявить себя другом российского президента. Кажется, нарочно не придумать столь удачного пиар-хода в продолжение кинематографической функции.

В завершение хотелось бы все же сказать пару слов в защиту прав сурикатов. Остров сурикатов и кислотного озера оказался в слаженном механизме безделушкой. И никакая любовь к жизни не оправдывает использования замечательных, удивительно киногеничных, высокоорганизованных животных в качестве кормового продукта. Тем более сюрреалистическая зарисовка о всепожирающем острове осталась лишь данью первоисточнику. Ли опрометчиво сохраняет сардоническую реплику героя: «Лучше погибнуть в океане, чем всю жизнь провести в обществе сурикатов». Впрочем, общий интонационный строй фильма растворяет этот мотив презрения к обывательскому прозябанию, оставляя лишь общий план запаса шлюпки «мясным провиантом»...

АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ

Невидимый рай Анн Тисмер

«20 ноября», режиссер Ларс Нурен. Национальный театр. Швеция

В рамках кинофорума-2012 в Санкт-Петербурге на фестивале «Послание к человеку», главная цель которого документальная кинолетопись эпохи, впервые в истории этого авторитетного международного смотра была организована программа «Театр плюс кино». Россию представлял московский «Театр.doc» спектаклями «Час 18» и «Двое в твоем доме», основанными на документальных фактах жизни реальных людей: в первом случае — адвоката Магнитского, погибшего в тюрьме, во втором — лидера белорусской оппозиции поэта Некляева, оказавшегося под арестом в собственной квартире. Европейская продукция была представлена совместным проектом бельгийского фестиваля в Льеже и Национального театра Брюсселя, имевшим широкий резонанс и прокатанным по многим городам Европы, «20 ноября» Ларса Нурена. В центре тоже проблема насилия, но ракурс необычен и тема выходит за пределы одного экстремального события, неожиданно приобретая характер лирического высказывания в ожидании диалога с публикой — с миром.

Собственно, это была гастроль выдающейся немецкой актрисы Анн Тисмер, которая теперь предпочитает называть себя автором и исполнителем перформансов. Реальное событие, происшедшее в небольшом немецком городе Эмсдеттене 20 ноября 2006 года, когда восемнадцатилетний юноша Себастьян Боссе расстрелял своих бывших одноклассников и учителей, стало мрачной вехой трагической летописи школьного насилия, прокатившегося по городам Германии. Социальный фактор актриса анализирует изнутри субъекта насилия с помощью психологической модели его личности: его агрессия, направленная на других, в результате поразила его самого. Тридцать семь человек, пострадавших от руки убийцы, не погибли, но в конце своей жуткой акции он покончил с собой.

Перед тем как идти на акцию, убийца выложил в Интернете свой дневник, зафиксировал мотивацию своего поступка как философско-обличительную миссию, как отрицание «общества потребления». Этот документ и стал основой пьесы, которую Анн Тисмер начала писать, но вскоре решила передать эту работу знаменитому в Европе шведскому драматургу Ларсу Нурену, разрабатывающему социальную и политическую тематику. Пьеса была издана на французском языке, ее играют как моноспектакль некоторые европейские артисты, поскольку на текст, выложенный в Интернете, нет авторских прав. Тисмер играет на немецком и французском языках в собственной редакции, со своими авторскими вставками и считает свой вариант не моноспектаклем, а перформансом. В Петербурге был представлен немецкий вариант. И хотя на

«20 ноября»

афише значилось «Текст и режиссура Ларса Нурена», с первых же минут публике, тихо входившей в ленфильмовский павильон, было ясно, что маленькая женщина в белом костюме, с волосами, собранными в пучок, здесь и рассказчик, и автор.

Она чертит на полу линию, отделяющую то ли ее от входящих зрителей, то ли ее героя от остального мира. И когда этот герой произнес первую фразу, оказалось, что не важен ни пол, ни возраст действующего лица в пустом безликом пространстве, окруженном стенами с надписями. Надписи — что-то вроде воззваний или формул, которыми персонаж иллюстрирует свои мысли. Никакой псевдоюношеской манеры говорить и двигаться, хотя Анн Тисмер не раз играла травестийные роли, например Ричарда II в одноименной пьесе Шекспира... Актриса представляет не характер, а месседж, не сценическую роль, а спор героя и исполнителя с публикой — и с собой.

Извечный вопрос: стоит ли тянуть лямку жизни, если жизнь не задалась, если с детства тебе уготован удел безликой массы, обслуживающей общественное производство и государственную иерархическую машину? «Я один из многих... Единственное, чему меня учили в школе, — это то, что я проигравший». Система унижений повязывает всех: учителей с их программной уравниловкой и авторитарностью и одноклассников, объединяющихся в группы насильников-обидчиков против одного. Школа — сколок общества, в котором ты должен жить и добиваться строго регламентированных благ. Грубая сила и умение приспособиться к жестоким правилам социальной игры, заданным извне, определяют успешность. Но какого бы уровня ты ни достиг, это всего лишь ловушка с манком — способ манипуляции твоими желаниями, в конце концов, твоей жизнью. «Какая у тебя машина?» — спрашивает протагонистка у одного из зрителей и перечисляет шикарные марки автомобилей. «Форд», — отвечает тот. «Машина среднего класса», — удовлетворенно фиксирует она.

Стоит ли проживать жизнь для того, чтобы достигнуть высших показателей: иметь самую дорогую тачку, длинноногую модель в качестве жены или подруги, недвижимость с хайтековским или каким-то еще дизайном, — в любом варианте все распадется в прах и исчезнет. «Ничто не длится вечно», — пишет она мелом на полу перед рядами зрительских мест. Так стоит ли держаться за саму эту никчемную жизнь, как бы роскошно она ни была упакована. Все равно: «У всего есть конец». Это тоже надпись на полу, как на скрижалях. В этом монологе и боль, и парадоксальный выбор смертельного исхода не только для себя, но и для окружающих — тех, кто олицетворял для героя злую насмешку судьбы: «Вы смеялись надо мной, я посмеюсь над вами, только мое чувство юмора отличается от вашего». Вину он чувствует только перед своей семьей, которую обрек на позор.

Парень раскрывает спортивную сумку и вытаскивает оттуда два карабина, аккуратно, почти любовно раскладывает их перед нами, словно давая им надышаться зрительским ужасом, в башмак по-мальчишески засовывает нож и напоследок пишет свое послание: «Остаются только ангелы». Вокруг глаз рисует красные круги, точно собирается на Хэллоуин. Оружие он снова укладывает в сумку и идет к выходу, у порога оборачивается к залу: «Вы ничего не хотите мне сказать?»

Идеологическое одиночество не отменяет тоски и жажды контакта. Не случайно все массовые убийцы последнего времени выходят в Интернет накануне своей страшной акции, ища поддержку у посетителей блогов. Виртуальное убийство, как и виртуальная любовь, стало формой подмены неподчиняемой реальности, амбициозной самореализацией, неким социальным эксгибиционизмом. Игра в войну против всех легко моделируется на компьютере и входит в привычку виртуального пользователя. По мнению интернет-журналистов, признание в ненависти ко всему миру стало модным брендом. Реальное убийство осуществляется как игра с подготовкой и переодеванием, где убийца выбирает себе главную роль, недоступную ему в действительности. «Триумф воли» спровоцирован подавлением личной воли в социуме, где эта воля не берется в расчет, растворяется в неперсонифицированной статистике, поглощаемой властью как материал для манипуляций. Собственно, это и есть «общество потребления», когда потребляют тебя — «съедают с кашей», как выражался один чеховский персонаж. Тогда и происходит взрыв индивидуальной агрессии. Но никто никого не освобождает от личной ответственности.

А в театре перформанса протагонистка заставляет своего alter ego посмотреть в лицо людям не на экране компьютера, а в зале, увидеть, ощутить, даже потребовать их настоящую живую реакцию. И, может быть, что-то предотвратить. Поэтому актриса идет на прямой контакт с публикой. Ждет их ответа. Но зрителям ей (ему) сказать нечего. Тем не менее именно активное взаимодействие определило главную задачу этого действия и всей нынешней деятельности Анн Тисмер. Об этом говорила она на встрече со зрителями после окончания спектакля, отвечала на их вопросы, и это был еще один перформанс.

Анн Тисмер. Я хочу вам показать связь между документальным кино и моей работой. Я горжусь тем, что вы меня пригласили на этот фестиваль. Здесь я представляю два случая подхода к теме: то, что вы видели на этой площадке, типично для Западной Европы, а на втором этаже студии экспонируется моя выставка и 38-минутное видео, которое я сняла со своими помощниками о воровстве кур в Того. Это визуализация типичного случая.

Вопрос. А что вы делаете в Того, кроме инсталляций?

Анн Тисмер. Самые разные художественные проекты, в том числе и учебные. Меня пригласил Гёте-институт, который занимается распространением немецкой культуры в мире. Совсем недавно мои друзья из Того сказали мне, что я была первой артисткой международного уровня, кто приехал в Того. Послед-

ние полтора года я работаю в союзе с артистами в Того. Мы обзавелись домом, устраиваем выставки и перформансы. В основном на мои личные деньги.

Вопрос. Кто ваша публика в Того?

Анн Тисмер. Это бедные люди, у меня нет никаких контактов с богатыми, поэтому у нас свободный вход. Во время последней выставки украли двух кур.

В коридорах «Ленфильма» Анн устроила необычную инсталляцию: трикотажные объекты, изображающие насекомых, куриные тушки, котов и еще бог весть кого, развешаны на шнурах или закрыты полиэтиленовыми вигвамами, освещены цветными лампочками. Эти странные, по-детски наивные поделки называются «Невидимый рай сороконожки». Здесь же демонстрируется видео, фильм, снятый в Того, где Анн проводит пять месяцев в году. Остальные месяцы — в Европе, большей частью в Брюсселе и Берлине.

Анн Тисмер. Нужно помнить, что в Того очень многое связано с культом вуду и есть определенная зависимость между гусеницами и ворами кур. Я попала в джунгли, притащила оттуда гусеницу-сороконожку, и пока мы с друзьями ее разглядывали, наших кур-то и своровали.

В этом спектакле показан человек, который хочет убить многих людей, он преступник. Если вы встречали людей из криминальной среды, то знаете, что они часто пытаются переложить свою вину на других. Мой герой вспоминает многих преступников прошлого и пытается объяснить, почему они совершили свои преступления. И подводит к тому, что общество виновато в том, что он совершит убийство. Но это неправда. Конечно, мы понимаем: над ним издевались, его унижали. Но он во всем обвиняет капиталистическое общество потребления, говорит о расслоении его на богатых и бедных. Да, в Германии десять процентов немцев владеют пятьюдесятью процентами богатств страны. Богатство создает пропасть между людьми.

В немецких школах и учебных заведениях есть «обычай» унижать друг друга. И в Департаменте образования одобрили мой проект как предупреждающий насилие. Я всегда пытаюсь втягивать зрителей в сюжет. Нужно, чтобы они почувствовали свою причастность к событию. Многие бывают недовольны

моими комментариями их ответов, и тогда затевается спор. С нашим спектаклем мы объездили многие города в Германии, Франции и других странах. Запрещение играть было лишь в том городе, где произошла эта трагедия.

Играть или не играть спектакль там, где жители получили психотравму на долгие годы? Для многих психологов такая игра означает не излечивание, а усиление травмы.

Вопрос. Не боялись ли вы спровоцировать детей на повторение этого поступка? Каков был возраст детей, смотревших спектакль?

Анн Тисмер. Самые юные — десятилетние. Тогда я была очень амбициозна и считала, что смогу помочь им этим спектаклем. Сейчас я думаю иначе: может быть, он может и навредить, и я перестала играть его в школах.

Вопрос. Кричали ли дети в финале: «Не делай этого, останься с нами»?

Анн Тисмер. Такое было. И тогда я действительно оставалась, и все шло по другому сценарию. Это значило, что я добилась, чего хотела.

Эта история меня очень задела, потому что и я, как Себастьян Боссе, в детстве подвергалась унижению со стороны одноклассников. Мне было тогда тринадцать лет, я перестала спать и даже решила взять с собой нож, чтобы обороняться от обидчиков. И когда я увидела в Интернете его историю, описание его унижений, я поняла, что это типичный случай. До этого времени я никогда не вспоминала об унижениях своего детства и никому о них не рассказывала.

Вопрос. Вы сочувствуете этому персонажу?

Анн Тисмер. Я чувствую его состояние. Я понимаю его ненависть. Многие переживали унижения, но ведь не все приходят к акту отмщения. Бывают случаи, когда мы мысленно желаем кому-то зла. Что-то вроде: «Чтоб ты сдох!» Но мы не переходим к реализации наших желаний. У людей униженных бывает чувство, что они сами в этой ситуации виноваты. Я хочу доказать спектаклем, что виноваты не те, кто унижен, а те, кто унижает. Тем они повышают свою самооценку. Тот, кто унижает других, имеет в себе внутреннюю проблему, ему нужна публика и те, кто подхихикивает над его поступками.

Вопрос. Какие спектакли, каких режиссеров вы особенно цените?

Анн Тисмер. Семь лет я работала с Юргеном Крузе, он был какое-то время ассистентом Петера Штайна. Работала и со Штайном. Это был очень разный опыт. К сожалению, у Крузе не было образования, он был самоучка. Он переписывал классические тексты, в 80-е годы был первым, кто вдохнул в драматический театр идею перформанса.

Анн Тисмер работала с лучшими режиссерами Германии. Кроме тех, кого она назвала, еще с Люком Бонди, Матиасом Хартманом, Франком Касторфом, Дитером Гизингом, Томасом Остермайером и другими. Играла главные роли во многих театрах разных регионов Германии, где не раз была признана лучшей актрисой года. Играть на сцене начала с 1986 года. В ее репертуаре главные роли в пьесах Еврипида, Шекспира, Геббеля, Клейста, Ведекинда, Брехта, Лорки, Музиля, Олби. Широта репертуарного диапазона объясняется масштабом ее дара, чувством стиля, артистическими возможностями и жаждой новых путей в искусстве. Она выступала как певица в рок-группе в 80-е, увлекалась видеоартом в нулевые, снималась в кино, выставлялась как художник с 2006-го и даже основала новую труппу Gutestun («Хорошая работа»).

Взлет ее актерской карьеры — роль Норы в «Кукольном доме» Ибсена. Спектакль поставлен Томасом Остермайером в «Шаубюне», куда режиссер ее, актрису-одиночку и уже тогда звезду, пригласил войти на равных со всеми участниками ансамбля условиях. И она, к удивлению режиссера, эти условия приняла. Это была та творческая среда, в которой она еще не бывала. Показанный на Авиньонском фестивале 2003 года спектакль произвел сенсацию и вызвал скандал. В финале этой необычной постановки домашняя «белочка Нора» расстреливала своего мужа, обидчика и предателя, из автомата и, усевшись на пороге окровавленного дома, смотрела в неведомое пространство, при-

нимая на себя весь груз ответственности за свой поступок, за свою новую мучительную, горькую дорогу разрывов, потерь и жуткой свободы. Остермайер отлично использовал тревожную природу и самоуглубленную отдельность Тисмер, сочинив для нее удивительный «Концерт по заявкам». В этом спектакле артистка не произносила ни одного слова. Но перед нами в антураже скромного типового жилища проходила со всеми психофизиологическими подробностями драма человеческого одиночества и трагедия самовольного ухода из жизни, в которой не было ничего отрадного, кроме радио, музыки и воображения.

Анн Тисмер. На открытии фестиваля я смотрела фильм об Алексее Германе[1]. И когда я увидела, как режиссер обращается с людьми, я испытала настоящую травму. Мне кажется, что и в лицах других я видела стыд за происходящее на экране. Мы видим, как унижают людей на площадке, но предпочитаем об этом не говорить.

Вопрос. А ваша работа с немецкими режиссерами не была такой же психотравмой?

Анн Тисмер. Я больше не работаю с немецкими режиссерами и предпочитаю работать самостоятельно. Практически не хожу в театр в Германии. Немецкие театры — это коллективы с постоянной труппой, и это сообщество рабов. Я это знаю по своему опыту. Я предпочитаю работать в искусстве над независимыми проектами: пишу тексты, устраиваю выставки, и мне кажется, что я и зарабатываю больше, чем когда я получала деньги в театре.

Вопрос. Вернетесь ли вы когда-нибудь в профессиональный театр?

Анн Тисмер. Нет, нет и нет. Я не участвую в съемках на ТВ, ищу те проекты, где мало денег, но я делаю то, что считаю нужным и важным.

Вопрос. Может, это путь европейского интеллектуала — уход к простым народам в Африку? Может, это рецепт?

Анн Тисмер. Во всяком случае, я думаю, что те начинания, которые поддерживаются государственными институциями, не могут вызывать особого доверия, нет никакой гарантии, что вас не используют. Это взгляд не только мой, у меня много примеров с моими коллегами, которые оказались в таких ситуациях.

Вопрос. Что вы думаете о России, о русском характере?

Анн Тисмер. Я здесь в четвертый раз. Первый визит во времена Горбачева был шоком. Это было в Сочи, куда я попала как туристка. Каждый день там был для меня шоком. Я не могла даже перейти дорогу без страха. Приехав домой, я перекрестилась, что выжила, и была счастлива, что я здесь, а не там. Следующие приезды в Москву и в Омск были поспокойнее. А чтобы понять русский характер, я должна пожить дольше в вашей стране и быть не в фестивальных рамках, а в гуще обычной жизни.

[1] Фильм «Плэйбэк» Антуана Каттина и Павла Костомарова о съемках фильма Алексея Германа «Трудно быть богом».

К О М М Е Н Т А Р И И

СЕМЕН ЭКШТУТ

Весы Фемиды или меч Немезиды?

Профессиональные историки давно уже исходят из аксиомы, что приходно-расходная книга кухарки времен Великой французской революции представляет бóльшую ценность, чем неизвестный автограф Наполеона. Недавняя публикация дневника Любови Васильевны Шапориной (1879—1967) в очередной раз подтвердила справедливость этого утверждения[1]. Первая запись в дневнике сделана 14 ноября 1898 года. Последняя — 19 марта 1967 года, менее чем за два месяца до кончины Любови Васильевны. И хотя в первые годы дневник велся нерегулярно, он не имеет себе равных по продолжительности и тематическому охвату фиксируемых событий: политика и экономика, религия и воинствующее безбожие, быт и литературная жизнь, зарплаты и цены, фантастические слухи и ставшие обыденностью политические репрессии, всеобщее доносительство и подвиги самопожертвования, блокада Ленинграда и разочарования послевоенной жизни. Любовь Васильевна была хорошо знакома с замечательными людьми — Анной Ахматовой, Анной Остроумовой-Лебедевой, Николаем Тихоновым, Алексеем Толстым, Дмитрием Шостаковичем, Марией Юдиной; ее мужем был композитор Юрий Шапорин. И обо всех Шапорина пишет «с откровенностию дружбы или короткого знакомства». Отныне написание биографии любого из этих незаурядных людей невозможно без обращения к записям Любови Васильевны. Казалось, одного этого достаточно, чтобы привлечь внимание к ее дневнику.

И вот уж чего нет в дневнике Любови Васильевны, так это «театральной торжественности» (А. Пушкин), особенно когда речь заходит о живом классике советской литературы «красном графе» Алексее Николаевиче Толстом, с которым Шапорина была знакома с юных лет. О нем Любовь Васильевна пишет в дневнике без малейшей доли пиетета. Перелистаем несколько страниц. «Прежде Алексей Николаевич вносил с собой массу веселья; с тех пор же, как им все более овладевает правительственный восторг, его шум становится какой-то официозной демагогией. [...] Когда он меня видит, сразу же начинает исторические разговоры, всегда великодержавные. Он весь теперь — правительственный пафос. [...] И это наш лучший писатель! Такое легковесие. [...] Жалко мне Алексея Николаевича. Хотя он и поверхностный и малосердечный человек, но из него брызжет талантливость. И он, конечно, великолепно зна-

[1] Шапорина Л. Дневник. В 2-х т. М., 2011. Первое издание было выпущено тиражом 1000 экземпляров и быстро разошлось. В 2012 году вышло в свет второе тиражом две тысячи экземпляров.

ет русский язык, прекрасно им владеет. Знаю я его 37 лет! Это главное. [...] А.Н. скорее идеализировал все совершающееся, чтобы не нарушать своего покоя. Он не был воителем, а шел на все компромиссы».

Ведя свой дневник, Любовь Васильевна ходила по острию ножа сама и подвергала опасности очень многих. В годы Большого террора из быта интеллигентных людей исчезли даже записные книжки с адресами и телефонами: в случае ареста такая записная книжка могла стать важной уликой и погубить не только своего владельца, но и всех его знакомых. Трудно себе представить, к каким бедствиям привел бы этот дневник, если бы он попал в руки следователей НКВД. 16 сентября 1941 года, когда падение Ленинграда казалось неминуемым, двадцатишестилетний сын Шапориной Василий выразил бурную радость. Он буквально обезумел от бомбежек города немцами и от непрекращающихся арестов, которые проводили в прифронтовом Ленинграде сотрудники НКВД, зачищавшие город от «врагов народа». Любовь Васильевна записала в дневник: «Чему же ты радуешься?» — говорю я. «Все что угодно, только не бомбежка». Я говорю: «Ты не понимаешь *трагедии*, Россия перестанет существовать». Он отвечает: «А сейчас? За двадцать три года такой клубок лжи, предательства, убийств, мучений, крови, что его надо разрубить. А там видно будет». Этой странички дневника было бы достаточно для вынесения смертного приговора Василию Шапорину, а таких страниц в дневнике множество. Чего стоит только одна запись от 14 октября 1941 года! «Взята Вязьма, вчера Брянск, Москва постепенно окружается. Что думают и как себя чувствуют наши неучи, обогнавшие Америку. На всех фотографиях Сталина невероятное самодовольство, каково-то сейчас бедному дураку, поверившему, что он и взаправду великий, всемогущий, всемудрейший, божественный Август».

Однако суть дневника заключается не в остроте критического отношения самой Любови Васильевны и ее знакомых к советской власти, а в той обстоятельности, с которой Шапорина фиксирует каждодневный «недуг бытия», переживаемый советским человеком. Благодаря ее дневнику мы можем зримо представить себе те ежедневные тяготы и лишения повседневной жизни, которые пришлось пережить простым советским людям, не имевшим доступа к закрытым распределителям и не обладавшим достаточными средствами для того, чтобы регулярно покупать продукты на рынке и пользоваться услугами спекулянтов. 5 февраля 1949 года в дневнике появляется запись: «Мой гардероб на 32-й год революции: 2 дневные рубашки (одной, из бязи, уже 5 лет, и она рвется), 2 ночные рубашки, 4 простыни (это счастье!), 3 наволочки, 3 полотенца, 1 пикейное покрывало, 1 платье из крепдешина, сшитое в 1936 году, выкрашенное в черный цвет. Все в дырах, ношу на черном combiné. Чулки в заплатах. 1 костюм, ему тоже 13 лет, весь в заплатах. Летнее пальто, тоже 36-го года, шито у Бендерской и хотя перелицовано, но еще имеет вид. И только что сшитая шуба. Вот и все. И это у человека, который все время работает». Действительно, Любовь Васильевна много работала. Она была создательницей первого в советской России театра марионеток, художницей, переводчицей. Ее брак с Шапориным распался еще до войны. Лауреат трех Сталинских премий практически не оказывал ей никакой ощутимой помощи. Сына Василия, внука Петю, внучку Соню и еще двух приемных девочек, дочек «врагов народа», которых Любовь Васильевна взяла из детского дома, — всех их она долгие годы поддерживала, отказывая себе в самом необходимом.

Любовь Васильевна Шапорина, еще в XIX веке окончившая Екатерининский институт в Петербурге, была редкостной фигурой советского ландшафта: много и тяжело работая, она никогда и нигде не служила, то есть не была штатным сотрудником советских учреждений. Лишь в дни блокады Ленинграда Шапорина, чтобы получать рабочую карточку, устроилась медсестрой в госпиталь. Эта уникальная *невключенность* в советскую систему — с ее обязательными для всех штатных сотрудников трудовым распорядком, собраниями, обличениями «врагов народа», коллективными резолюциями, еженедельными политинформациями и ежегодными принудительными займами — и позволила Шапориной сохранить незамыленность взгляда и независимость суждений.

В течение долгих десятилетий Любовь Васильевна, которая никогда не пользовалась никакими привилегиями, вела жизнь рядового обывателя, но никогда не имела ничего общего с безмолвствующим большинством. «Я чувствую себя каким-то дубом на поляне. За 25 лет всё и все менялись, меняли убеждения, верования, взгляды. Я оставалась верна своим убеждениям и самой себе...». Так написала она 16 января 1944 года, незадолго до снятия блокады Ленинграда.

Всякий, кто внимательно прочитает этот дневник, столкнется с очень сложной проблемой суда истории, точнее, с проблемой выбора между весами Фемиды и мечом или плетью Немезиды. Что предпочесть — беспристрастное правосудие или неотвратимое возмездие?

Древнегреческую богиню правосудия Фемиду всегда изображают с повязкой на глазах как символ беспристрастия, с рогом изобилия и весами в руках. Весы — это древний символ меры и справедливости. На весах Фемиды взвешиваются добро и зло, поступки, совершенные смертными при жизни. Посмертная судьба людей зависела от того, какая чаша перевесит. Рог изобилия в руке Фемиды — это символ воздаяния или невоздаяния каждому представшему перед ее судом.

Древнегреческая богиня Немезида предстает перед нами как крылатая богиня неотвратимого возмездия, карающая мечом или плетью за нарушение общественных и моральных норм.

Сама Любовь Васильевна была убеждена, что грядущий суд истории, до которого она мечтала, но не надеялась дожить, обязательно вынесет обвинительный приговор советской власти и покарает ее вождей, прежде всего Сталина. Однако в переживаемых страной бедах она винила не столько большевиков, сколько дореволюционное образованное общество — русскую интеллигенцию, чьим символом веры все годы ее существования был воинствующий антипатриотизм. Вчитаемся в запись, которую Шапорина занесла в свой дневник 28 сентября 1941 года, когда в «городе трех революций» отчетливо был слышен грохот дальнобойных орудий, а его сдача врагу казалась неизбежной.

«Я вчера думала: Россия заслужила наказание, и надо, чтобы «тяжкий млат» выковал в ней настоящую любовь к родине, к своей земле. 100 лет, а может, и больше интеллигенция поносила свою страну, свое правительство, получила в цари Мандукуса и начала униженно, гиперболически преклоняться, возносить фимиамы, думая только о шкуре своей. Думать тошно об апофеозе «Как закалялась сталь» в театре Радлова с бюстом Сталина в центре действия. [...]

Теперь Немезида.

Россия не может погибнуть, но она должна понести наказание, пока не создаст изнутри свой прочный фашизм».

Последняя строчка требует пояснения. Любовь Васильевна ратовала за национально ориентированную сильную власть и всякий раз с нескрываемым неодобрением замечала присутствие инородцев — грузин и особенно евреев — во властных структурах и в карательных органах. Именно засильем инородцев во главе и в рядах карательных органов автор дневника склонна была объяснять небывалый размах необоснованных репрессий в годы Большого террора. Забегая вперед, скажем, что после смерти Сталина и ареста Берии, когда массовые репрессии отошли в прошлое, Шапорина одобрительно заметила: «Слава Тебе, Господи, это прекратилось, и стало гораздо легче дышать. Во главе правительства стоят русские люди». Пройдет еще несколько лет, и Любовь Васильевна с нескрываемым раздражением напишет, что в ЦК партии есть «какие-то восточные человеки». Можно привести множество цитат, подтверждающих ее бытовой антисемитизм: она охотно фиксировала в своем дневнике самые нелепые слухи, касающиеся евреев. Тем не менее Любовь Васильевна еще более беспощадно смотрела и на русский народ. За несколько лет до начала Большого террора, когда времена еще были относительно «вегетарианские», хотя казни не прекращались со времен гражданской войны, 22 мая 1930 года Шапорина занесла в дневник очень горькие размышления о русском народе: «У нас всякий прет (не идет, а всегда прет) телом на тело, не ощущая всего ужаса этого. Наша толпа — толпа дикарей, сто-

ящих на самой низкой ступени развития. [...] У нас вообще ничего не ощущают, кроме физиологических потребностей, а насчет греха есть пословица: не согрешишь — не покаешься, не покаешься — не спасешься.

Ненавижу. Ненавижу беспардонную, звериную грубость, тупость, наглость, ни на чем не основанную. Ждут поезда, вернее момента, когда отворятся двери на платформу. И бросаются так, как будто им в спину стреляют из пулеметов. Не видят перед собой никого, готовы всё и всех смести — брбр, — и это дурачье околпачивают, как хотят. Валяются на улицах, просто, без стеснения, без стыда. Это все ужасно. Ужасней, чем мы думаем. С каким презреньем должен англичанин смотреть на эти валяющиеся мертвецки пьяные фигуры, на все.

Больно. Святая Русь!».

Разумеется, Любовь Васильевна не замечает, что, фиксируя в дневнике подобные наблюдения и размышления, она, невольно забывая о Немезиде, дает аргументы Фемиде, способные на другой чаше ее весов пусть не уравновесить, но хотя бы частично ослабить весомость обвинительных аргументов, направленных против большевизма. В итоге у читателей дневника возникает многомерное представление о советской жизни. И внимательный читатель получает уникальную возможность *не только судить, но и понимать* безысходную трагичность выбора, сделанного в 1917 году.

Однако вернемся к прерванной нити рассуждений. В дни великих испытаний Отечественной войны раздумье о неотвратимом возмездии возникало не только у интеллигенции, эта мысль проникла и в среду безмолвствующего большинства. И Любовь Васильевна чутко зафиксировала этот феномен. Вечером 8 октября 1941 года в дневнике Шапориной появилась красноречивая запись. «Мотя, санитарка детского отделения: «Сами мы виноваты». — «Чем же мы виноваты?» — «А тем, что на всех собраниях руки поднимали».

5 июля 1942 года, когда официально было объявлено о сдаче Севастополя, поэтесса Наталья Васильевна Крандиевская-Толстая, третья жена Алексея Николаевича Толстого, сказала Любови Васильевне: «Мы все виноваты в теперешнем положении вещей. Вся страна уже много лет голодает. Помните, как на Витебском вокзале лежали повсюду голодающие украинцы. «Панычу, хлеба», — протягивали руку. А мы, Алексей Николаевич, я, другие, в хороших шубах, сытые после попоек проходили, и нам казалось, что это где-то далеко, это нас не трогало. Теперь вся страна за это расплачивается».

Дневник Шапориной зафиксировал не только исчезновение людей в годы репрессий, но и постепенное исчезновение нравственных ориентиров в среде интеллигенции, исчезновение понятия «грех» в народе. «Великий урок грядущим поколениям всего мира: что случается, когда *ненависть* становится религией, или если не религией, то целью, девизом. Классовая борьба — что это такое? Оформленные, узаконенные зависть, донос, грабеж, нищета, голод, смерть. В Россию можно только верить. Тютчев это понимал. Сейчас можно только верить, но уже трудно верить. Народ дошел до подлости, а в особенности оставшаяся в России, приспособившаяся, подхалимствующая интеллигенция. Господи, спаси и помоги». Эта запись была сделана 24 июля 1933 года, то есть уже тогда для Любови Васильевны был очевиден провал социального эксперимента, предпринятого над страной и ее народом. Грядущая поступь истории подтвердила справедливость этого вывода, и 31 мая 1947 года Шапорина написала: «И какой страшной мне показалась моя собственная жизнь, жизнь моего бедного Васи, какой чудовищный и неудачный эксперимент. Эксперимент полуинтеллигентов».

Любовь Васильевна никогда не принимала ни революции, ни власти большевиков, ни официальной идеологии. Она никогда не оправдывала насилие над личностью и не стремилась казуистически истолковывать коллективизацию и массовые репрессии, объясняя их государственной необходимостью и потребностями скорейшей индустриализации страны. Впрочем, было одно «но», одно очень существенное исключение. Любовь Васильевна, чьи родные братья воевали на фронтах русско-японской и первой мировой, не разделяла пренебрежительного отношения к имперским ценностям, свойственного русской интеллигенции. Вот почему имперские амбиции Сталина

воспринимались ею не только без осуждения, но и с явным одобрением. Она была рада, что после победы над Японией страна вновь вернула себе Дальний и Порт-Артур. В день окончания второй мировой войны она написала: «Теперь, по слухам, огромные массы войск стягиваются к границам Турции и Ирана. Вернем себе Карс. [...] Идем по стопам царей, не сами идем, а ведет История, наперекор всякой марксистской чепухе. Это все для будущего поколения. Сейчас страна только искусственно нищает, искусственно голодает, а правительство без толку пользуется рабским бесплатным трудом миллионов ссыльных. [...] Живут в землянках, пухнут от голода, ходят полуголые и мрут». Вот так в одной записи причудливо соединялись принципиальное неприятие государственного внеэкономического принуждения и чувство глубочайшего удовлетворения от реализации имперских замыслов. Имперские амбиции самой Любови Васильевны были столь радикальны, что она мечтала о завоевании Константинополя! Однако она не видела причинно-следственной связи между удручающей нищетой народа, убожеством его повседневной жизни и впечатляющим расширением границ державы. Пройдут годы. На закате жизни Шапорину выпустят за границу. Она побывает в Швейцарии, встретится с братьями, эмигрировавшими из советской России, и с гордостью скажет давней знакомой: «Нас в последнее царствование при Николае II били два раза, позорно разбили японцы. А вот уже сорок два года, как мы отбились от всех, кто надеялся взять Россию голыми руками, и стали сильнее, чем когда-либо». Давно уже живущая в спокойной и благополучной Швейцарии знакомая не согласилась с этими доводами. «К чему это великодержавие, — ответила она. — Ну, били, но зато как спокойно было жить».

Что правда, то правда. Жизнь Любови Васильевны в СССР никогда не была спокойной. И все эти годы Шапорина размышляла о смысле происходящих событий, стремясь постичь логику истории. Этим же занималась и советская литература. В большом времени истории — от момента завершения петербургского периода русской истории и вплоть до распада СССР — художественная литература была практически единственным способом постижения сущего. Литература и искусство обладали несравнимо большей степенью свободы в отображении и осмыслении происходящего, чем общественные науки. И воздействие идеологии и цензуры на литературу, сколь бы пагубным оно ни было, все же не было смертельным. «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» Ильи Ильфа и Евгения Петрова, «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова, «Реквием» и «Поэма без героя» Анны Ахматовой, «Доктор Живаго» Бориса Пастернака, «Жизнь и судьба» Василия Гроссмана, городские повести Юрия Трифонова, «Братья и сестры» Федора Абрамова — все эти шедевры сегодня нуждаются в обстоятельных бытовых комментариях. Бег времени продолжается: люди, жившие при советской власти, постепенно становятся уходящей натурой. Повседневная жизнь советского человека, запечатленная на страницах литературы, нуждается в комментировании, а оно невозможно без обращения к дневникам Любови Васильевны Шапориной, очевидцев времени, к реальным свидетельствам. В этом непреходящая ценность и дневников.

Бессмертные строчки Анна Ахматовой

> Это было, когда улыбался
> Только мертвый, спокойствию рад.
> И ненужным привеском болтался
> Возле тюрем своих Ленинград

уже не кажутся только поэтической метафорой, когда мы читаем в дневнике Шапориной: «У меня тошнота подступает к горлу, когда слышу спокойные рассказы: тот расстрелян, другой расстрелян, расстрелян, расстрелян — это слово висит в воздухе, резонирует в воздухе. [...] Но жить среди этого непереносимо. Словно ходишь около бойни, и воздух насыщен запахом крови и падали».

Каждый день Любовь Васильевна молилась, мечтая дожить до суда над Сталиным. «Этот суд *должен* состояться». И когда бы ни состоялся такой суд, каковы бы ни были судебные прения и грядущий приговор истории, в этом судебном заседании наверняка прозвучат выдержки из ее дневника.

«Некоторые любят погорячее», режиссер Билли Уайлдер

НИНА ЦЫРКУН

Трансформация кэмпа и рецепция кино

По аналогии с известной максимой, что в Советском Союзе «секса не было», можно сказать, что не только в советской, но и в постсоветской кинокритике не было кэмпа, хотя «Заметки о кэмпе» (1964) Сьюзен Сонтаг были опубликованы в русском переводе и доведены до сведения специалистов еще в 1997 году[1]. Попытку актуализировать идеи Сонтаг применительно к анализу нашего кинематографа предпринял организатор традиционного симпозиума по российскому кино при Питсбургском университете (США) Владимир Падунов. В мае прошлого года очередной, 14-й симпозиум был посвящен теме «Кинокэмп по-русски». Организаторы предложили к просмотру и обсуждению с точки зрения теории кэмпа широкий набор фильмов разных времен: «Счастье» Александра Медведкина, «Веселые ребята» Григория Александрова, «Строгий юноша» Абрама Роома, «Человек-амфибия» Константина Казанского и Владимира Чеботарева, «Бакенбарды» Юрия Мамина, «Дом под звездным небом» Сергея Соловьева, «Серп и молот» Сергея Ливнева, «Два капитана—2» Сергея Дебижева, «Здравствуйте, я ваша тетя!» Виктора Титова, «Весельчаки» Феликса Михайлова, «Борис Годунов» Владимира Мирзоева. Из предложенного списка я выбрала две картины — советскую и постсоветскую, на которых мне было интересно проследить изменение восприятия старого кино в новых условиях и значимость самой меняющейся теории кэмпа как ферментативного элемента в исследовании бытования фильмов.

Телефильм Виктора Титова «Здравствуйте, я ваша тетя!» — римейк старой комедии Арчи Майо «Тетка Чарли», которая была поставлена по пьесе Брэндона Томаса, написанной еще до первой мировой войны: действие пьесы происходит в конце XIX века.

Этот первый на нашем телевидении фильм-ретро стилизован под немое кино — с документальными вставками и титрами, виньетками и, главное, с трюками и гэгами в духе эксцентрической комедии. Между прочим, в ту пору этот жанр был практически изгнан из советского кинематографа. В эксцентризме власти инстинктивно чуяли какой-то подвох. И не напрасно. Это са-

---

[1] Термин «кэмп» происходит от французского se camper — держаться вызывающе, выпендриваться. «Сущность кэмпа, — писала Сьюзен Сонтаг, — это его любовь к неестественному: к искусственному и преувеличенному. [...] Кэмп изотеричен — что-то вроде частного кода, скорее даже знака отличия, среди маленьких городских замкнутых сообществ». («Заметки о кэмпе». — В кн.: З о н т а г Сьюзен. Мысль как страсть. М., 1997, с. 48.

мое демократичное искусство, абсолютно понятное всем и изначально направленное против тех, кто не любит слышать в свой адрес обличающих или насмешливых слов. Так что недаром критика этот фильм не очень приветствовала, хвалили только оператора, блистательного Георгия Рерберга.

1975-й — год не обычный — праздновали тридцатилетие победы в Великой Отечественной войне. Праздновали с сугубой серьезностью, юмор был неуместен.

«Здравствуйте, я ваша тетя!», режиссер Виктор Титов

Когда этот фильм вышел на экраны, он воспринимался как обыкновенная комедия с переодеваниями «кви про кво». Это был, по слову Сьюзен Сонтаг, «чистый кэмп», непреднамеренный и наивный. Вместе с тем это один из ярких примеров кэмпа с его любовью к искусственному и преувеличенному. А его эзотеричность, основанность на некоем частном коде, проявилась в актерской игре, где каждый исполнитель искал какие-то близкие лично ему координаты: найденные специально для данного случая, не затвердевшие в системе. Александр Калягин в роли Бабса слегка косил под Чарльза Лаутона, который играл Бабса в американском фильме, а когда пел романс на слова Роберта Бёрнса «Любовь и бедность навсегда меня поймали в сети...», подражал итальянскому певцу и актеру Адриано Челентано. А его тросточка, котелок и усики напоминали великого Чарли Чаплина. Михаил Козаков в роли полковника пародировал сэра Алека Гиннесса в фильме «Мост через реку Квай», а акцентированную хромоту позаимствовал у своего друга, замечательного актера Зиновия Гердта, ветерана Великой Отечественной, — таким образом это был скрытый оммаж солдату, неофициальный и глубоко человечный. Армен Джигарханян (судья Кригс), одетый в полосатый костюм в обтяжку, со скользяще-вкрадчивой походкой, играл кота, возомнившего себя тигром. Выходя из засады, он топорщит усы и скалится, как настоящий котяра, а в финале и вовсе уползает за дверь на четвереньках. И еще, как мне кажется, Джигарханян слегка намекал на своего друга, циркового клоуна Юрия Никулина, тоже участника войны, появлявшегося на арене в похожем костюме. Все это делалось с полной серьезностью, без всякого хохмачества, как и свойственно «чистому кэмпу», и при этом не могло восприниматься серьезно зрителями, потому что все было сделано «слишком», немножко чересчур.

Надо сказать, что мотивов квир-культуры в задумке создателей фильма не было. Но, как пишет Сьюзен Сонтаг, кэмп изображает невинность, но он же разрушает ее. Скрытые мотивы фрондерского чествования героев войны, по-видимому, оставались и остаются (особенно для новых поколений) по сути нечитаемыми зрителем. Но в последние годы на первое место выходит идеология, содержавшаяся в фильме в латентном виде, — мотивы трансвестизма, которые сегодня делают фильм фаворитом квир-сообщества. Это явление лежит в русле общего движения в сторону расширения границ понятия «кэмп» и современных означающих кодов, обнаружения скрытых значений, их выход из зоны невидимого. В постсоветской России это связано, с одной стороны, с преодолением рамок традиционной патриархатной культуры и гетеросексуальной матрицы, гендерных стереотипов, а с другой — с репрезентацией квир-оптики, альтернативных моделей социокультурного кода, освоением маргинальных модусов бытия.

На мой взгляд, история восприятия фильма Титова аналогична истории рецепции комедии Билли Уайлдера «Некоторые любят погорячее», которая тоже не задумывалась как некое серьезное послание и полностью вписывалась в рамки нормативного бинарного гендерного поведения, основанного на телесно-сексуальном различии и исключительном влечении к противоположному полу. Это один из самых кассовых фильмов 1959 года, герои которого, безработные (как и Бабс) музыканты и тоже удирающие от преследования, переодеваются в женское платье, чтобы затеряться в женском ансамбле, и тоже влюбляются, сами, в свою очередь, становясь объектом любви.

Ричард Бэрриос в книге 2003 года[2] на материале фильмов первой половины XX века пишет, что переодевание было основным каналом коммуникации для мотива гомосексуальности. Он в первую очередь упоминает «Некоторые любят погорячее», «Королеву Христину» с Гретой Гарбо, «Марокко» с Марлен Дитрих. А рядом с ними — Чарли Чаплина, Рудольфа Валентино, Оливера Харди, Альфреда Хичкока и целое течение вестернов 50-х годов, в которых мачистые ковбои носили кокетливые шейные платки и сапоги на высоких каблуках. Это, пишет Бэрриос, «стало ключевым моментом внедрения в голливудские фильмы гомоэротизма, резонирующего во множестве эпизодов мачистской гомосоциальной связи». Сказать так о фильме Титова было бы большим преувеличением. Здесь, скорее, применима предложенная Джудит Батлер интерпретация трансгендерности через passing — концепт и практику, когда человек появляется в публичном пространстве, репрезентируя противоположный пол посредством одежды, прически, манеры говорить, вторичных половых признаков и пр. Это, в терминологии Майкла Шайера[3], «ретроспективный квир-кэмп», идентифицируемый скорее по его деривативам, чем по самому оригинальному тексту. То есть это та форма кэмпа, которая проявляется в результате временно́й дистанции, провоцирующей новое прочтение старого текста.

Обоснованно сопоставить фильм Титова с картиной Уайлдера, которую Террел Карвера[4] охарактеризовал как потенциально подрывающую гетеросексуальную нормативность.

Главную роль в этом играют жанр и стилистика фильма.

Смех, обнаруживая комическое в серьезном, разрушает сложившуюся нормативно-иерархическую структуру устройства общества. Так же как фильм Уайлдера, фильм Титова — это вывернутый наизнанку ромком, который заканчивается вместо ожидаемого хэппи энда печально: Бабс, влюбившийся в компаньонку донны Розы, и, кажется, взаимно, вновь оказался на улице без

---

[2] См.: Barrios Richard. Screened Out: Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall. New York: Routledge, 2003.

[3] См.: Schuyer Michael T. Camp for camp's sake: Absolutely Fabulous, self-consciousness, and the Mae West debate. — In: Journal of Film and Video, 2004, Vol. 56 Issue 4.

[4] См.: Carvera Terrel. Sex, gender and heteronormativity: Seeing «Some Like It Hot» as a heterosexual dystopia. — In: Contemporary Political Theory, 2009, # 8.

работы и без подруги. Карвера называет эту ветвь жанра гетеросексуальной дистопией. Уайлдер безжалостно деконструирует гетеросексуальный роман как психологически незыблемый и как устремленный к обретению благополучия — таким образом, его фильм приобретает черты сатиры. В фильме Титова важен социальный момент: то, что главный герой — безработный, люмпен, то есть человек, принадлежащий к наиболее бесправному слою населения. Возможно, потому он так легко вживается в женскую роль — ведь действие фильма происходит где-то в начале прошлого века, когда женщины даже не обрели рав-

«Весельчаки», режиссер Феликс Михайлов

ных юридических прав с мужчинами. И далее, уже с сегодняшней точки зрения его историю можно прочитать как картинку из жизни квир-сообщества. Хотя Бабс, конечно, только символический квир. (Видимо, следует уточнить, что я понимаю квир как наиболее гибкую категорию, как инаковость в широком смысле слова; и квиринг — как процесс изменения существующих канонов, институтов и практик через изменение перспективы.)

Вспомним начало фильма «Здравствуйте, я ваша тетя!», где главный герой включается в бессловесную хронику начала XX века. Благодаря отсутствию «командного» слова зритель настраивается на определенную самостоятельную интерпретационную работу. Бабс смотрит на девушек, примеривающихся к трафарету с идеальными женскими параметрами. С одной стороны, да, он любуется девушками, а с другой — с точки зрения перспективы фильма — мысленно примеривается к иной, женской роли. Тем самым персонаж как бы мигрирует из учрежденно естественного, нормативного состояния, кодифицированного биологически установленными обществом правилами разделения полов. Характерно, как Бабс входит в свою роль донны Розы, легко жонглируя чисто женскими, сексуализированными ужимками и словесными клише типа «Я люблю дерзких мужчин!», «Я вообще такая проказница!», «Это мой маленький каприз» и т.д. Более того, фильм денатурализует саму гетеросексуальность, переворачивая маскулинные и феминные гендерные роли соблазнителя и соблазненной. В роли соблазнителя выступает дама (донна Роза), в роли соблазненных — мужчины, добивающиеся ее благосклонности.

Есть точка зрения, что выделение квир-культуры из пула кэмпа как будто отменяет его поп-культурную природу. На мой взгляд, одно другому вовсе не мешает. Так, например, тема гей-лесбийских связей и отношения к ней общества, присутствовавшая в мейнстриме стыдливо-латентно, сначала обособилась в независимом кино, но за два прошедших десятилетия все больше входит в лексикон магистральной поп-культуры. То есть здесь можно назвать не только артхаусные ленты, такие как «Орландо» Салли Поттер, «Кэррингтон» Кристофера Кэмптона, «Филадельфия» Джонатана Демми, «Возмутительная игра» Нила Джордана, «Харви Милк» Гаса Ван Сента, но и мейнстримные — «Птичья клетка» Майка Николса, «Посвящается Вонг Фу, спасибо за все,

Джули Ньюмар» Бибана Кидрона или «Приключения Присциллы, королевы пустыни» Стивена Эллиота. Кульминацией стал оскаровский триумф в 2006 году неовестерна Энга Ли про геев-ковбоев «Горбатая гора». Здесь же можно упомянуть мелодраму Кимберли Пирс «Парни не плачут» о любви парня-трансгендера и девушки и т.д. На российском горизонте такого многообразия нет.

За отсутствием достаточного контекста тем более оправданно обращаться к прошлому, где порой обнаруживаются курьезные примеры. Например, в 1976 году студия «Экран» выпустила анимационный детский мюзикл «Голубой щенок», снятый Ефимом Гамбургом по сценарию Юрия Энтина по мотивам одноименной пьесы венгерского драматурга Дюлы Урбана. В оригинале Щенок был черный, то есть там присутствовал актуальный антирасистский намек на расовую принадлежность. Врагами Щенка были поборники стандартизации — Кот и Пират. В советской сказке персонаж приобрел «нетрадиционный» окрас, по тем временам не читавшийся как таковой; идея заключалась в пропаганде толерантности. Но уже с начала 90-х годов Юрию Энтину неоднократно приходилось комментировать восприятие сказки в качестве своеобразного гимна гомосексуальности, поскольку слово «голубой» к тому времени стало устойчиво ассоциироваться с гомосексуальной ориентацией. А в 2010 году в Театре эстрады был закрыт спектакль «Голубой щенок» за «непотребщину», ибо там, к примеру, звучали слова «неплохо быть голубым».

Фильм «Весельчаки» Феликса Михайлова (он же автор сценария) абсолютно непредставим в СССР; он появился в 2009 году, когда история новой России перевалила через два десятилетия. Тема, которую в общем виде можно определить как гендерную волатильность, при советской власти была под полным запретом; кстати, так происходило во всех тоталитарных режимах — например, в Германии и Испании. Но и в новые времена для довольно значительной части зрителей он мог выглядеть провокацией. Соответственно, чтобы снять его, режиссеру нужно было набраться определенной смелости. Надо, однако, сказать, что никакого скандала фильм не вызвал; но, скорее всего, потому лишь, что не получил проката — его посмотрели всего 32,6 тысячи человек. Сегодня же появление такого фильма может стать чуть ли не поводом к судебному обвинению. Законодательное собрание Петербурга приняло закон о штрафах за пропаганду «мужеложства, педофилии, лесбиянства, бисексуализма, трансгендерности среди несовершеннолетних», который вступил в силу в марте прошлого года. Теперь такой закон внесен на рассмотрение Государственной думы. В свете этого «Весельчаки» приобретают характер открытого социально-критического и даже политического высказывания. Это отвечает логике трансформации кэмпа от аполитичного феномена, как описывала его Сьюзен Сонтаг, до явления актуального искусства, почти политического звучания.

Любопытно, что в начале фильма даются титры, объясняющие зрителю, что такое травести, — это понятие считается в сегодняшней России маргинальным. При том, что публика, не зная терминов, прекрасно знает, что трансвестизм (стремление к переодеванию в одежду противоположного пола) и до появления кинематографа был одной из постоянных и излюбленных тем в искусстве и литературе, а кино изначально было просто одержимо им.

Фильм Михайлова назван комедией, но ничего смешного в нем нет. Шутки, правда, по фильму рассыпаны, неожиданные повороты сюжета и гэги тоже в наличии, но все это выглядит довольно неестественно и натужно. Более того, знаменитая фраза, звучащая в финале комедии «Некоторые любят погорячее» Билли Уайлдера: «У каждого свои недостатки» (ее произносит Джо Браун, обращаясь к Джеку Леммону, он же Дафна), здесь вложена в уста убийцы, так что звучит зловеще.

Реальным, натуральным в «Весельчаках» остается главное — драматическое, обреченное существование всех главных героев, ощущение трагического финала, который подсказывает музыка Андрея Данилко, на этот раз не представившего на экране свою знаменитую теледиву Верку Сердючку.

Розалинда Штайн (Вилле Хаапасало), Люся Мохнатая (Данила Козловский), Геля, она же принцесса Гертруда (Иван Николаев), Фира, она же Филомена Безродная (Алексей Климушкин), Лара Конти (Павел Брюн) — друзья-подружки, выступающие на сцене одного ночного клуба-варьете. Они ссорятся из-за косметики, устраивают вечеринки, говорят о себе в женском роде, употребляя дивное выражение «Не агрессируй!». Но все это лишь искусственное нагнетание куража. «Шикарная» жизнь в блестках и плюмаже, которую они демонстративно пытаются перенести и в жизнь обычную, повседневную, — всего лишь мишурный камуфляж, за которым скрываются те же беды и проблемы, что у всех. Роза — отец-одиночка, воспитывает дочь, пока ее мать лечится в психушке; Фира, не расстающаяся с комнатной собачкой, теряет бойфренда, объявившего ей страшный медицинский приговор; Люся, попытавшаяся вернуться «к корням», обнаруживает в своей глухой деревне опустившуюся мать-алкоголичку.

В личной истории каждого персонажа, которую они по очереди пересказывают столичной журналистке, нет ничего забавного. Появление этих мужчин в женском обличье — это, в сущности, экспликация подчиненного уровня в персоне, который, как правило, скрывается или подавляется. «Женщина внутри мужчины», как и «мужчина внутри женщины» — это нормальное состояние каждого человека, подробно описанное Карлом Густавом Юнгом. Выход из тени этой внутренней сущности, в данном случае маркированный карнавальным антуражем (перья, плюмаж, высокие каблуки, театральная косметика), судя по фильму, — свидетельство социального неблагополучия, угнетения мужского, которое мстит за себя тотальным отказом от своей традиционной роли и миссии. Этот процесс идет параллельно с встречным процессом маскулинизации женщин, все чаще заявляющих о своей самодостаточности. Не случайно все женщины, появляющиеся в фильме — матери, жена, дочь (Рената Литвинова, играющая жену Розы, Ингеборга Дапкунайте в роли матери Гели, Евгения Добровольская в роли матери Люси, Мария Шалаева, дочь Розы), — плохо справляются со своими женскими функциями; их дети — сироты при живых матерях, а муж одной из них вынужден объявить, что именно он для их общей дочери — мать.

Совершенно очевидно, что все травести во время выступлений не играют своих героинь, а, наоборот, раскрывают собственную сущность. Или, говоря словами Сьюзен Зонтаг о сути кэмпа, понимают бытие как исполнение роли. По закону жанра они не могут выйти из своего образа как герои кэмпа, где личность всегда представляет собой нечто неизменное. Контакт с миром вне освещенного софитами подиума неизбежно ведет к драме, а в финале — к трагедии. Останься они в своем уютном гетто, все так и было бы в рамках театрализации жизни и переживаний. Но они выбирают иной путь: отстаивать свое право быть такими, какими стали, вне границ сценической жизни. Бравурно-пафосная кульминация фильма — выход Люси на деревенскую улицу в ярком сценическом платье под аккомпанемент песни Фредди Перрена и Дино Фекариса I Will Survive, причем в исполнении не Глории Гейнор, а российской певицы. Однако камерный кэмп не выдерживает столкновения с огромным враждебным миром. Театр кончился. Вместе с жизнью.

Квир-теория, существующая в различных формах, независимо от того, включать ее в зонтичное понятие «кэмп» или нет, тем не менее применима как объяснительная рамка «бытия иных» в самых разных аспектах, когда речь идет об исследовании инаковости или многообразия, как критика жестких рамок идентичности, а также и как инструмент для осмысления (и деконструкции) механизмов власти. В частности, исторически сложившейся системы властных отношений, утверждающей доминирование гетеросексуальности над всеми иными формами сексуальности, то есть гетеросексистской культурной матрицы как одного из вариантов тоталитарного диктата.

АЛЕКСАНДР ПАВЛОВ

Грайндхаус: *B* или не *B*?

«Американский грайндхаус», режиссер Элайджа Дреннер

Грайндхаус — одно из самых интересных явлений мирового кинематографа. В России критики почти не пишут о грайндхаусе или о фильмах категории *B*. Среди немногих исключений обзорная статья Ивана Денисова «Термиты с 42-й улицы»[1]. Почему речь идет о 42-й улице, скажем позже, а «термитов» объясним сразу. Иван Денисов опирается на метафору американского кинокритика Мэнни Фарбера, поделившего режиссеров на обласканных прессой и наделенных различными призами «белых слонов», мерно ступающих по истории мирового кино, и «термитов», не замеченных мастеров, которые медленно прокладывают свой путь в жанровом кинематографе. Многие мастера грайндхауса, с точки зрения автора, являются «термитами», оказавшими существенное влияние на развитие кино.

В широкий обиход слово «грайндхаус» в мире и в России вошло в 2007 году с появлением одноименного проекта Роберта Родригеса и Квентина Тарантино. После того как термин проник в словарь рядового кинозрителя, соответственно проснулся и интерес к фильмам, на которые стали часто вешать ярлык «грайндхаус». В итоге понятие оказалось в некотором роде дискредитировано, потому что этим термином стали обозначать все картины, которые не могли или не могут претендовать на статус классики, артхауса, авторского или мейнстримного кино и т.д., то есть weird — «странные» с оттенком омерзительности («Человеческая многоножка-2», 2011), предельно дешевые жанровые ленты, часто сделанные сразу для телевидения (продукция Джима Уайнорски или Фреда Олена Рэя), скандальные фильмы («Сербский фильм», 2010) и т.п.

Однако понятие «грайндхаус» требует прежде всего исторического объяснения. Когда-то, в 1960-е и 1970-е годы, так назывались кинотеатры, в которых показывали низкобюджетные ленты, как правило, не самого высокого качества с обильной демонстрацией насилия и сцен сексуального характе-

[1] См.: Денисов И. Термиты с 42-й улицы. http://www.cinematheque.ru/post/141901/print/

ра, иногда откровенно порнографические. Картины подобного содержания можно было увидеть главным образом в американских крупных городах, которые располагались в штатах с относительно свободным законодательством. Своими грайндхаусными кинотеатрами известна была 42-я улица в Манхэттене в Нью-Йорке — отсюда и берет свое начало важное понятие «кино 42-й улицы», впрочем, сегодня этих кинотеатров здесь уже нет и то, что называется грайндхаусом, часто на поверку оказывается не грайндхаусом в аутентичном значении слова. Бывает, что как синоним этого понятия используют

«У холмов есть глаза», режиссер Уэс Крейвен

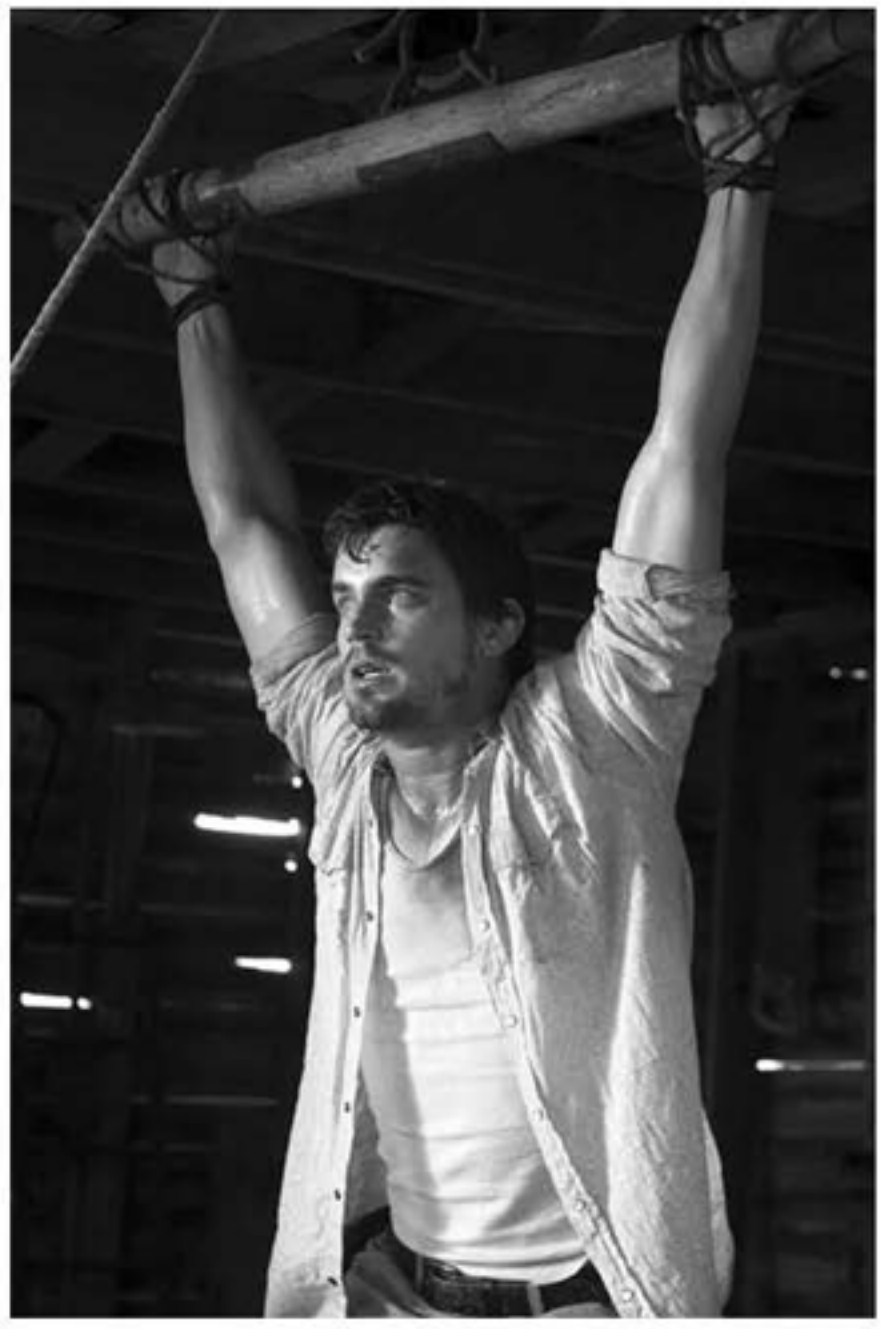
словосочетание «эксплуатационное кино»[2]. Фильмы этой категории посвящены неполиткорректным темам — насилию над женщинами (причем не только сексуальному), жестоким убийствам, кровавым ужасам, описанию «тайной жизни» женских монастырей, изображению нацистов в качестве сексуальных извращенцев, чернокожих американцев в качестве сутенеров, гангстеров, наркодилеров и т.п. Отсюда и различные виды эксплуатационного кино — sexploitation (эксплуатация табуированных сексуальных тем), nazploitation (эксплуатация нацистской тематики), nunsploitation (эксплуатация жизни женских монастырей), blaxploitation (эксплуатация чернокожих), особый подвид women in prison (WIP), то есть «женщины за решеткой»...

В 2011 году в некоторых российских кинотеатрах шла документальная картина Элайджи Дреннера «Американский грайндхаус» (2010). В целом картина довольно точно, хотя иногда и бегло, уделяя слишком много внимания сторонним сюжетам, повествовала об истории американского грайндхауса. Большинство героев фильма, за исключением нескольких историков кино, — это бывшие режиссеры, многие из которых когда-то работали в области эксплуатационного кино, а некоторые даже смогли сделать карьеру в большом кинематографе. Среди прочих интервью дали режиссеры Джон Лэндис, Ларри Коэн, Джо Данте, Джек Хилл, Дон Эдмондс, Тед Ви Майклс, Хершел Гордон Льюис, Уильям Лустиг, а также актер Фред Уильямсон. Все эти мастера, да-

[2] Многие из фильмов этой категории считаются культовыми, поэтому понятия «культовое кино» и «грайндхаус» тоже часто пересекаются. О культовом кино см.: Павлов А. Культура культа. — «Искусство кино», 2011, № 11; Павлов А. Отец культового кино и Нового Голливуда: место Роджера Кормана в истории американского кинематографа. — «Артикульт», 2011, № 3. http://articult.rsuh.ru/article.html?id=2147956

же если кто-то из них снимает и сегодня, уже давно сделали свои лучшие картины. Что в очередной раз свидетельствует о том, что классический американский грайндхаус, каким мы его знали, принадлежит истории.

«Американский грайндхаус» не единственное доказательство проснувшегося интереса к феномену. В течение последних лет этот вид кинематографа так или иначе приковывает к себе внимание зрителей. Это можно увидеть в разных сферах. Вышел упомянутый фильм, некоторые другие документальные работы. Например, лента Baadasssss Cinema (2002) об истории фильмов blaxploitation. Во-вторых, многочисленные римейки грайндхаусных фильмов: «Техасская резня бензопилой» (2003), «Поворот не туда» (2003), «У холмов есть глаза» (2006), «Последний дом слева» (2009), «Пиранья» (2010), если говорить о самых приметных. В-третьих, это стилизации типа «Грайндахаус» (2007) Тарантино и Родригеса, «Мачете» (2010) Родригеса и «Бомж с дробовиком» (2011) Джейсона Айзнера. В-четвертых, в последнее время подобное кино стали выпускать в лицензии в огромном количестве. Например, Британский киноинститут выпустил целую серию британского эксплуатационного кино. Уильям Лустиг, снявший один из самых видных грайндхаус-фильмов «Маньяк», уже давно открыл собственную компанию и выпускает на DVD и Blu-ray фильмы Ларри Коэна («Бог велел мне», 1976; «Кью», 1981, и многие другие), Дона Тейлора («Финальный отчет», 1980), Джозефа Зито («Незнакомец», 1981), Боба Кларка («Жестяной барабан», 1974) и т.д. Наконец, в-пятых, некоторые западные компании на DVD издали несколько сборников трейлеров грайндхаусного кино[3].



«Техасская резня бензопилой», режиссер Тоуб Хупер

Здесь надо сказать, что принципиально важным для грайндхауса всегда были трейлеры, которые обычно заполняли лакуны между двумя картинами. Дело в том, что сеанс в грайндхаусном кинотеатре, как правило, состоял из двух фильмов — так называемых Double Feature, а непосредственно до и между лентами демонстрировалось несколько трейлеров с характерной заставкой и с не менее характерной музыкой. Примечательно, что весь аудиовизуальный ряд и трейлеров, и заставок, и самих фильмов с важной стилизацией под ветхую, неремастированную пленку полностью воспроизведен в проекте «Грайндхаус» Роберта Родригеса и Квентина Тарантино.

Сборники трейлеров, изданных на DVD в 2000-х, имеют характерные названия. Это пять томов 42nd Street Forever, выпущенных в 2005, 2006, 2008 и 2009 (две последние части) годах. В 2007-м вышел особый том 42nd Street Forever, который не попал в собрание, потому что стал специальным выпуском XXX-Treme Special Edition, то есть был посвящен порнографии, представив палитру феномена полнее. Также в 2007 и 2008 годах соответственно вышло два сборника трейлеров Grindhouse Trailer Classics. Volume 1 и Grindhouse

[3] Не менее важное значение для грайндхауса имеют и постеры, многие из которых являются предметом. Например, афиши фильмов «Триллер: жестокое кино» (1974) и «Я плюю на ваши могилы» (1978). Об этих фильмах подробнее см.: Mathijs E., Mendik X. 100 Cult Films. London: BFI, Palgrave Macmillan, 2011.

«Маньяк», режиссер Уильям Лустиг

Trailer Classics. Volume 2. Примеры можно умножать до бесконечности. Среди роликов огромное количество фильмов разных жанров и стран — ужасы, боевые искусства, спагетти-вестерны и т.д. Вот почему под определение «грайндхаус» подпадает и творчество многих европейских мастеров — например, Пита Уокера (Великобритания), Жана Роллена (Франция), Бруно Маттеи, Дарио Ардженто (Италия), Бо Арне Вибениуса (Швеция) и других. Ленты этих режиссеров также демонстрировали в грайндхаусных кинотеатрах США. Кроме того, в них крутили картины и канадского производства, в частности ранние фильмы Дэвида Кроненберга «Они пришли изнутри» (1975), «Бешеная» (1977) и «Выводок» (1979).

Итак, с одной стороны, грайндхаус — это sexploitation-фильмы самых разных жанров — от пошлых комедий, странных мелодрам, легкой эротики и жесткой порнографии; с другой — ужасы различных оттенков и фильмы табуированной тематики. Когда же возник этот жанр, как развивался и в какое время исчез? Одним из первых, кто произвел революцию в эксплуатационном кино, стал Расс Майер, сняв сексуальную комедию «Аморальный мистер Тис» (1959)[4]. В ней, в отличие от многих других фильмов, склеенных из роликов, где можно было наблюдать раздевающихся женщин, присутствовал сюжет. На протяжении 1960-х Расс Майер один за другим снимал жанровые фильмы на запретные темы. В это же десятилетие процветал и такой жанр, как nudie — фильмы, где можно было увидеть обнаженных людей, не только женщин, но и мужчин. Раздетые люди играли в спортивные игры, плавали в бассейне, обедали... Единственное, чем различались картины этой тематики, — фантазия авторов. Например, Дорис Уишман, которую часто называют «Эдом Вудом в юбке» (Вуда-младшего до сих пор считают самым плохим режиссером за всю историю кинематографа), могла поместить нудистов в какое-нибудь экзотическое место, примером чему является ее картина «Нудисты на Луне» (1960). Фильмы Майера отличались наличием сюжета, динамикой, резким монтажом и явно были интереснее.

Однако в те же 1960-е происходило становление и другого субжанра эротического кинематографа — roughies — жестких порнографических фильмов. На формирование подобного кино повлияли ленты Расса Майера «Лорна» и «Мотопсихи» («Безумные мотоциклисты», Motor Psycho) и все той же Дорис Уишман. Прежде всего речь идет о ее трилогии «Сексуальные риски По-

[4] См.: Schaefer E. Bold, Daring, Shocking, True! A History of Exploitation Films, 1919—1959. Durham, 1999, p. 336—337.

летт» (1965), «Вкус плоти» (1967) и «Слишком много, слишком часто» (1968). В этих лентах уже присутствовал сюжет, а главное — насилие. Поскольку сам секс, но не обнаженных людей, изображать в 1960-е было запрещено, автор нашла выход в изображении убийств обнаженных женщин. В этом же ключе была сделана и трилогия известной пары Роберты и Майкла Файндли, снимавшей грайндхаусные фильмы: «Прикосновение ее плоти (1967), «Проклятие ее плоти» (1968) и «Поцелуй ее плоти» (1968).

К 70-м рамки дозволенного стали раздвигаться, и в 1970 году произошел очередной переворот: появилась «Мона» — лента, которая стала первой картиной, перешедшей черту от симуляции к реальному сексу. Не все историки согласны с тем, что «Мона» была первым хардкор-фильмом, но все сходятся в том, что она точно стала первым наделавшим шуму. Реклама «Моны» утверждала, что данная картина мгновенно сделала своих многочисленных предшественников устаревшими[5]. Однако переход от запрещенных мужских фильмов к легальным художественным нарративам стал возможен лишь после выхода ленты Джерарда Дамиано «Глубокая глотка» (1972), положившей начало эры порношика, который вошел в широкий обиход после более чем успешного проката картины и использовался, чтобы описать невероятный успех таких откровенно порнографических фильмов, как «За зеленой дверью» (1972), «Дьявол вселился в мисс Джонс» (1973), «Алиса в стране чудес: порномузыкальная фантазия» (1976), «Дебби покоряет Даллас» (1978), и многих других. Именно тогда сходить в кино на порнофильм или постоять в очереди лишь за тем, чтобы в десятый раз увидеть «Глубокую глотку», считалось шикарным. Примечательно, что большинство актеров и режиссеров порнофильмов 1970-х годов искренне верили в то, что они делают настоящее искусство. Но это была одна сторона откровенного кино — представители порношика, пытавшиеся делать «искусство». Другую сторону представляли настоящие подпольщики порнографии, такие как Шон Костелло, Зебеди Кольт, Фил Принс, Джо Дэвиан, собственно, и ставшие творцами жанра roughies[6].

---

[5] Schaefer E. Caliber a Revolution: 16 mm Film and the Rise of the Pornographic Feature. Porn Studies. Williams L. (ed.). Durham, 2004, p. 389.

[6] Подробнее о мастерах roughies см.: Денисов И. Термиты с 42-й улицы. http://www.cinematheque.ru/post/141901/print/
Иван Денисов рассказывает об этих режиссерах и о некоторых их картинах.

«Рассвет мертвецов», режиссер Джордж Ромеро

В 1960-е же годы появился и жанр gore, создателем которого стал Хершелл Гордон Льюис, снявший такие хиты, как «Кровавый пир» (1963), «Раскрась меня кроваво-красным» (1965), «Кудесник крови» (1970) и главный фильм «2000 маньяков!» (1964). Акцент в его картинах был сделан исключительно на «расчлененке» и обилии крови. Одним словом, большей частью все его кино являлось значительно менее художественными вариациями знаменитой сцены в душе из «Психоза» (1960) Альфреда Хичкока, растянутыми на полтора часа. Так или иначе, Хершелл Гордон Льюис вошел в историю грайндхауса как настоящий мастер, создатель субжанра ужасов gore и ныне считается культовым режиссером. Собственно, он предвосхитил мастеров ужасов 1970-х.

«Выживание мертвецов», режиссер Джордж Ромеро

Ужасы стали одним из самых популярных жанров в грайндхаусных кинотеатрах. Джордж Ромеро, Уэс Крейвен, Тоуб Хупер, Джон Карпентер, Ларри Коэн, сегодняшние мэтры хоррора, когда-то начинали как представители грайндхауса. Собственно, многие из них в некотором смысле и облагородили это понятие. Самыми известными лентами 1970-х стали «Ночь живых мертвецов» (1968) и «Рассвет мертвецов» (1978) Джорджа Ромеро, «Последний дом слева» (1972) и «У холмов есть глаза» (1977) Уэса Крейвена, «Техасская резня бензопилой» (1974) Тоуба Хупера, «Нападение на полицейский участок № 13» (1976) и «Хеллоуин» (1979) Джона Карпентера, «Оно живое» (1974) Ларри Коэна. Были и сегодня менее известные, однако не уступающие упоминаемым хитам грайндхаусного проката картины. Например, более популярные в 1970-е и 1980-е, чем сегодня, работы Джеффа Либермана «Синяя радость» (1976) и «До самого рассвета» (1981), картины Уильяма Гирдлера «Приют сатаны» (1972), «Трое на крюке для мяса» (1973), а также фильмы С.Ф.Браунригга «Не заглядывай в подвал» (1973), «Не открывай дверь» (1975) и «Не зарывай мою могилу» (1980).

Обратим внимание на названия трех последних фильмов. Они начинаются с предостережения: не делать чего-то. Это очень показательное явление для грайндхаусной продукции. Так, один из трейлеров, опять же представленных в проекте Тарантино и Родригеса, имеет самое характерное для грайндхаусных лент название — «Не» (Don't). Ролик обыгрывает многочисленные фильмы с этими самыми названиями «Не...» типа: «Пожалуйста, не ешь мою маму» (1972), те же «Не заглядывай в подвал», «Не открывай дверь», «Не заходи в дом» (1979), «Не ходи на окраину парка» (1979), «Не ходи в лес» (1981), «Не открывать до Рождества» (1984). Сюда же следует добавить фильмы Жоржа Грау «Не открывай окно» (1976) и Роберта Хаммера «Не отвечай на телефонный звонок» (1981). Все, к кому обращен запрет «не», конечно, его нарушают, за что их настигает насильственная смерть, как правило, от жестокого убийцы.

Другим типом грайндхаусного кино стали ленты, именуемые blaxploitation. Историки спорят, какой из фильмов стал первым в жанре, поэтому назовем главные. «Хлопок едет в Гарлем» Ози Дэвиса вышел в 1970 году и стал лишь предвестником целой волны картин о нелегкой судьбе чернокожих в го-

родских трущобах. Первыми же черными хитами стали студийный «Шафт» (1971) Гордона Паркса с Ричардом Раундтри и независимый «Сладкая песнь мерзавца Свитбека» (1971) Мелвина Ван Пиблза. Первый живописал чернокожего героя, который не шел на сотрудничество ни с властями, ни с черными гангстерами. Поскольку «Шафт» пользовался бешеным успехом, крупные студии решили снимать фильмы на ту же тему, в будущем привлекая белых, а не чернокожих режиссеров. «Свитбек» стал иконой агрессивных чернокожих американцев, большая часть которых входила в организацию «Черные

«Шафт», режиссер Гордон Паркс

пантеры». Картина повествовала о том, как герой, вступившись за брата по расе, вынужден убегать от полиции, кстати, коррумпированной. Вся эта продукция была ориентирована на чернокожих американцев, живущих в городских трущобах. Чтобы расширить аудиторию, создатели фильмов шли на разные уловки.

Отсюда и многочисленные вариации на тему. Можно встретить точку зрения, что blaxploitation — это сюжеты старых хитов с черными актерами типа «Блэкула» (1972) и «Доктор Блэк и мистер Уайт» (1975) Уильяма Крейна или «Блэкенштейн» (1973) Уильяма Леви, а также «Кричи, Блэкула, кричи» (1973) Боба Кельяна.

Однако это лишь часть явления. Blaxploitation значительно разнообразнее. Главная особенность подобного кино — преобладание чернокожих персонажей. Кроме того, чернокожие должны не только побеждать белых, но и отражать «реалии жизни», чтобы привлечь соответствующую аудиторию. При этом акцент делался на насилии и экшне. С 1971 по 1975 год появилось более 60 blaxploitation-фильмов разных жанров: ужасы, боевики, вестерны, даже мультфильмы — сатирическая «Шкура енота» 1975 года Ральфа Бакши[7].

Если Шафт являлся настоящим героем, которым можно было восхищаться, а Свитбек при всем прочем символизировал протест «угнетаемых

[7] См. подробнее: Lawrence N. Blaxploitation films of the 1970s: Blackness and genre. Routledge, 2008; Walker D., Rausch A.J., Watson C. Reflections on blaxploitation: actors and directors speak. Scarecrow Press, Inc., 2009.

черных против богатых белых», то другие персонажи грайндхаусного blaxploitation являлись скорее антигероями — гангстерами, наркодилерами, сутенерами и т.д. Например, «Суперфляй» (1972) Ричарда Раундтри-младшего, «Черный Цезарь» (1973) Ларри Коэна, «Сутенер» (1973) Майкла Кампуса. В этих фильмах чернокожий сутенер или наркодилер одерживал победу над своими, чаще всего белыми, противниками. Волна таких фильмов сошла на нет, когда выяснилось, что якобы реалистичное изображение чернокожих — то есть гангстеров, сутенеров и наркоторговцев — в фильмах подобного ро-

«Стервозные штучки», режиссер Рик Джейкобсон

да нагнетает расовую неприязнь. Однако была и другая причина забвения blaxploitation. Уже в середине 1970-х аудитория устала от бесконечных вариаций формул — «черное добро против белого зла» или «известный хит, только с чернокожими»... И тогда стало ясно, что специальная продукция для черных больше не нужна.

Еще одной популярной темой эксплуатационного кино стали «нацисты и все возможные злодейства и извращения, которые им можно было приписать». Типичным, например, стал хит «Шоковые волны» (1977) Кена Уиндехорна, главную роль в котором играл Питер Кушинг, изображавший ученого, который создал суперсолдат-нацистов во время второй мировой войны. На каком-то далеком острове эти суперсолдаты, обитающие под водой, дожили до 1970-х и там убивают молодых людей, нечаянно попавших в это место. Одним из самых популярных фильмов нацистской тематики стала картина Дона Эдмондса «Ильза: волчица СС» (1975), а также ее продолжение «Ильза, хранительница гарема нефтяного шейха» (1976). Вместе с тем первый nazploitation вышел задолго до фильмов Дона Эдмондса. Это был «Лагерь любви № 7» (1967) одного из самых недооцененных американских режиссеров Ли Фроста. Хотя то, что Фроста сегодня историки кино обделили вниманием, объясняется тем, что он всегда работал с экстримным материалом, часто порнографическим. Тот же Ли Фрост снял один из самых поразительных грайндхаусных гибридов «Черное гестапо» (1975), в котором вместо жестоких нацистов над заключенными издевались чернокожие бандиты в униформе.

Очень быстро эстафету nazploitation подхватили итальянцы, которые сняли огромное количество лент этой тематики. Многие из них добирались и до грайндхаусов США.

Примерно на ту же тему, только без нацистов, были картины категории «женщины за решеткой». Сначала вышел «Дом большой куклы» (1970), а затем ее саркастический парафраз «Большая клетка для пташек» (1972). Обе ленты режиссировал Джек Хилл[8]. Последний, кстати, снимал и blaxploitation. Именно ему принадлежат известные картины «Крепкий кофеек» (1973) и «Фокси Браун» (1974) с Пэм Гриер, сыгравшей Джеки Браун в одноименном фильме Тарантино 1997 года — лишь одном из многих сюжетов грайндхауса, обыгранных режиссером. Фильмов на эту тему существует очень много. Поэтому, не вдаваясь в подробности, заметим, что такие мэтры, как Алан Рудолф или Джонатан Демми, режиссер «Молчания ягнят» (1990), начинали с эксплуатационного кино, а именно с фильмов о «женщинах за решеткой». Алан Рудолф снял «Сарай голых мертвецов» (1974), а Джонатан Демми не только поставил фильм «Страсть за решеткой» (1974), но и написал к нему сценарий. Фактически эта картина стала одной из самых известных на тему «женщины за решеткой».

Расцвет всех этих субжанров пришелся на 1970-е и кое-как сохранялся в 1980-е. Однако каково же наследие грайндхауса? Осталось ли сегодня от него хоть что-нибудь?

Классический грайндхаус спровоцировал появление многих фильмов, которые объявляют его реинкарнацией. Заметим, что речь идет не о возрождении, а о перерождении. Потому что некоторые мастера низкобюджетного кинематографа продолжают снимать свои фильмы и по сию пору. Однако их творчество теперь уже привлекает незначительное число самых искренних и преданных поклонников. Вместе с тем классический грайндхаус дал жизнь интересному тренду — стилизации и переосмыслению низкобюджетного кино 1970-х годов.

Сегодня можно говорить о трех направлениях грайндхаусного кино. Во-первых, догматический грайндхаус. Продолжают снимать фильмы Джордж Ромеро (из всех современных его картин ближе всех к грайндхаусу «Выживание мертвецов», 2009) и Джон Карпентер («Палата», 2010). Тоуб Хупер не просто продолжает снимать подобное кино, но и делает римейки классических грайндхаусных лент, например «Кошмар дома на холме» (2003) — римейк ленты «Убийство инструментами» Дениса Доннели (1978). Не снимавший долгое время Джефф Либерман в 2004 году сам написал сценарий и поставил типичный грайнд-фильм «Маленький помощник сатаны». Даже Хершелл Гордон Льюис попытался поставить продолжение своего хита «Кровавый пир-2» (2002) после тридцатилетнего перерыва. С другой стороны, появляются низкобюджетные римейки грайндхауса. Например, фильмов того же Льюиса. Достаточно вспомнить «2001 маньяк» Тима Салливана и «Король иллюзий» Джереми Кастена (так на русском окрестили римейк 2007 года, хотя оба фильма в оригинале называются The Wizard of Gore, картина 1970 года в России имеет названия «Кудесник крови» или «Кровавый фокусник»). Это не стилизация, как у Тарантино и Родригеса, а классические грайндхаус-ленты, снятые в 2000-е.

Во-вторых, можно говорить о грайндхаусе в модернистском понимании. Вероятно, не все зрители знают, но такие жесткие картины, как «Корабль-призрак» (2002), «Техасская резня бензопилой» (2003), «У холмов есть глаза» (2005), «Последний дом слева» (2009), «Я плюю на ваши могилы» (2010), «Пиранья» (2010) и т.п., являются крупнобюджетными римейками дешевых фильмов 1970-х. Однако речь идет не только о римейках. Например, «Смертельная гонка» (2008) Пола Андерсона не полноценный римейк, но здесь многое позаимствовано из картины Пола Бартела «Смертельные гонки 2000» (1975). «Перед самым рассветом» Джеффа Либермана лег в основу картины

[8] О нем см.: Waddell C. Jack Hill: the exploitation and blaxploitation master, film by film. McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009.

«Поворот не туда» (2003). «Мой кровавый Валентин» (2009) является римейком одноименного канадского фильма Джорджа Михалки (1981). Две серии «Хеллоуина» (2007, 2009) Роба Зомби стали интерпретацией классической ленты Карпентера.

О том, что модернистский грайндхаус привлекательнее для аудитории, чем догматический, свидетельствует, например, следующее. Студийный фильм Джорджа Ромеро «Земля мертвых» (2005) собрал в прокате более 43 миллионов с бюджетом 15 миллионов, римейк его картины «Рассвет мертвецов» (2004), снятый Заком Снайдером, собрал более 102 миллионов с бюджетом 26 миллионов (правда, также нужно учесть и 20 миллионов, потраченных на маркетинг).

В-третьих, можно говорить о возрождении грайндхауса и в постмодернистском ключе. В отличие от фильмов-римейков здесь делается упор на сознательную стилизацию и иронию по отношению к наследию грайндхауса. Самым ярким стал проект «Грайндхаус» (2007) Родригеса и Тарантино. Сюда можно отнести и другие фильмы: «Мачете» (2010) Роберта Родригеса, а также «Бомж с дробовиком» (2011) Джейсона Айзнера. Здесь же следует упомянуть «Стервозные штучки» (2009) Рика Джейкобсона. Титры этого фильма идут на кадрах таких картин, как «Мочи, мочи их, киска» (1965) Расса Майера, «Крепкий кофеек» Джека Хилла, «Триллер: жестокое кино» (1974) Бо Арне Вибениуса. Также, например, поклонники сериала «Звездные войны» выпустили стилизованную картину «Война звезд: новая надежда грайндхауса» (2009). Фильм является грайндхаусной стилизацией «Звездных войн» (1977). Из классического кино были вырезаны некоторые сцены, добавлены когда-то удаленные, а сама картинка ремастирована под ветхую пленку. Фанаты высоко оценили этот любительский «римейк».

Сегодня пока что не появилось фильмов, которые бы отдавали должное подвиду эксплуатационного кино «женщины за решеткой», за исключением небольшого эпизода в первой части шоу «Грайндхаус» — «Планета страха» Роберта Родригеса. С одной стороны, это можно было бы объяснить тем, что во времена обязательной политкорректности картины об унижении женщин и издевательствах над ними снимать строго запрещено, разве только с ироническим отстранением.

Так или иначе, классический американский грайндхаус не умер; он и сегодня является источником богатого материала и свежих идей.

АНДРЕЙ ФОМЕНКО

Соблазн письма

«Письмо незнакомки», режиссер Макс Офюльс

В 1950 году вернувшийся в Европу Макс Офюльс посетил Вену, впервые за двадцать три года. Бродя по улицам любимого им города, он увидел в витрине страховой компании портрет Артура Шницлера, пьесы которого несколько раз экранизировал и которого назвал «поэтом нашей еще только нарождающейся эпохи и эпохи умирающей австрийской империи». «Под портретом, изображавшим его бледное и обросшее лицо, — рассказывает Офюльс, — можно было прочесть слова, звучавшие как напоминание о быстротечности жизни. Кажется, в надписи было сказано: «Удивительнее всего, что в великолепии жизни приближение смерти ощущаешь заранее». Эти слова должны были бы отпугивать вкладчиков»[1].

Эта сцена, с присущим ей сочетанием комизма и неподдельной меланхолии, вполне могла бы появиться в одном из фильмов Офюльса. Даже упомянутый вскользь «тусклый свет фонарей» напоминает сценарную ремарку. Такое освещение преобладает в большинстве его фильмов. Еще важнее аллегорический подтекст этой на первый взгляд случайной зарисовки: реальная Вена здесь — лишь материализация другого города, придуманного художниками вроде Шницлера и самого Офюльса, представителями компании под названием Искусство, которая напоминает жизни о ее быстротечности и в то же время предоставляет услуги по ее страхованию.

Действие фильма «Письмо незнакомки» (1948, Letter from an Unknown Woman), поставленного Офюльсом в Америке, тоже разворачивается в этой застрахованной от исчезновения, вымышленной Вене. За основу взят рассказ другого знаменитого австрийца — Стефана Цвейга, а главную роль сыграла англичанка Джоан Фонтейн, и сыграла феноменально. В ее исполнении ге-

[1] Цит. по: Л е п р о о н Пьер. Современные французские кинорежиссеры / Пер. с франц. Л.Завьяловой, М.Левиной и Б.Перлина. М., 1960, с. 265.

роиня предстает сначала четырнадцатилетней девочкой, потом восемнадцатилетней девушкой и наконец тридцатилетней женщиной. В особенности впечатляет первая из трех ролей. Она почти лишена реплик, а те, что произносятся, не имеют отношения к главной теме — к внутреннему состоянию героини. Оно раскрывается через взгляд, улыбку, жест, а также через характерный офюльсовский стиль.

«Письмо незнакомки»

Главной особенностью этого стиля является почти беспрецедентная по тем временам подвижность камеры. Особое пристрастие Офюльс питал к приему, на кинематографическом языке тяжеловесно (что в данном случае совсем не кстати) именуемому сопровождающим панорамированием: камера следует за персонажем, порой на секунду теряя его из виду, а затем вновь находя. Наш взгляд описывает ту же траекторию, что и персонаж, и встречается на своем пути с теми же объектами, что и он. Мы как бы переживаем события фильма не только сознательно, на уровне рассказа, но и физически, на дорефлексивном уровне телесного опыта. Что-то похожее можно найти разве что в некоторых фильмах Ренуара (например, в «Правилах игры»).

Однако самой близкой Офюльсу фигурой в истории кино мне кажется Эрнст Любич — еще один немец, увековечивший в своих фильмах мир салонной культуры рубежа веков. Его камера тоже отличается подвижностью и чуткостью к красноречивым деталям. В его фильмах тоже царит атмосфера легкого имморализма и фривольности. Но если Любич изначально ограничил себя рамками комического, то у Офюльса комедия всегда чревата драмой, а в иных случаях перерастает в трагедию. «Письмо незнакомки» как раз такой случай.

Будучи «фильмом Офюльса», «Письмо незнакомки» одновременно является «американским фильмом» рубежа 40-х и 50-х годов[2]. Традиционно его причисляют к категории, несколько пренебрежительно именуемой сентиментальным или слезоточивым кино (weepies). А я бы напомнил, что «Письмо незнакомки» появилось в период расцвета film noir — жанра, который правильнее было бы считать стилем. Фильм Офюльса — тому яркое подтверждение, по-

[2] Кинематографическая карьера Офюльса началась в Германии и продолжилась во Франции, где уже после войны он снял наиболее известные свои фильмы — «Карусель» (1950), «Наслаждение» (1952), «Мадам де...» (1953) и «Лола Монтес» (1955).

сколько мы находим в нем ключевые приемы и темы нуара, данные, однако, в другой жанровой трактовке.

Начать с того, что все повествование в «Письме незнакомки» построено как развернутый флэшбэк — излюбленный прием нуара, знакомый по таким фильмам, как «Гражданин Кейн», «Двойная страховка», «Из прошлого», «Объезд» или «Бульвар Сансет». Герой Стефан Бранд (Луи Журдан) накануне рокового события, от которого он, впрочем, намерен самым малодушным образом уклониться, получает письмо. И это письмо проливает свет на его никчемную жизнь: оказывается, на протяжении долгих лет он был любим женщиной, о которой даже не помнит. По сути, герой обретает не что иное, как утрату, и такое обретение оказывается смертоносным. Если раньше, пребывая в блаженном неведении, он мог продолжать свое бессмысленное гедонистическое существование, то теперь, по прочтении письма, он такой возможности лишается. Все, что остается ему перед лицом обрушившегося на него знания, — это принять судьбу и умереть вслед за своей неизвестной возлюбленной. В этом смысле сюжет фильма служит замаскированной вариацией «мифа о черной вдове», присутствующего если не в каждом нуаре, то уж точно в каждом втором. Так или иначе, встреча с таинственной незнакомкой оказывается для героя фатальной.

«Письмо незнакомки»

Однако в классическом нуаре события показаны с точки зрения героя-мужчины. Он является субъектом повествования, в то время как героиня предстает в качестве соблазнительного и опасного объекта, обладающего неким сверх- или недосубъектным качеством — сверхчеловеческой привлекательностью и сверхчеловеческим коварством (не важно, реальным или, как в «Глубоком сне» и «Черной полосе», ошибочно предполагаемым). Это одновременно вещь, которой герой пытается завладеть, и божество, подающее своему избраннику двусмысленные знаки. В некотором смысле «Письмо незнакомки» развивает эту идею: женщина отождествляется здесь с письмом. Разумеется, это письмо написано ею самой — но продиктовано оно любовью к мужчине, под влиянием которой сформировалась сама личность героини. Именно страстная сосредоточенность на одном предмете превращает трех непохожих друг на друга героинь Джоан Фонтейн в одну. Недаром Офюльс дает герою фильма имя Стефан, то есть имя автора первоисточника — писателя Стефана Цвейга (в новелле герой обозначен литерой Р.).

Отношение между героем и героиней можно сравнить с отношением между живой речью и ее записью. Справедливость этой догадки подтверждает то, что если женщина в фильме Офюльса ассоциируется с письмом, то мужчина — с музыкой, то есть с некоей абсолютно аутентичной «речью», которая окончательно обрела полноту присутствия, преодолела самоотчуждение, излечилась от инфекции письма. Стефан — музыкант, а точнее, пианист, и это одно из нескольких важных изменений, внесенных Офюльсом в сюжет: у Цвейга герой был беллетристом. Чем еще можно объяснить эту модификацию, как не желанием связать мужчину с идеей полноты, самотождественности и живого при-

сутствия — теми качествами, которыми традиционно наделяется музыка? Вместо того чтобы репрезентировать реальность, музыка ее творит.

Именно музыка становится источником соблазна для юной героини. Ее любовь к музыканту зарождается в тот момент, когда она, девочка из буржуазной семьи, слышит через открытое окно игру своего нового соседа, еще не видя его самого. Эта сцена предлагает нам странную инверсию мифа о сиренах, где сиреной, пение которой сулит райское блаженство, то есть полноту бытия, оказывается мужчина, а Одиссеем, зачарованным этим пением, —

«Письмо незнакомки»

женщина. Похоже, эта инверсия — не просто случайность, обусловленная сюжетом рассказа, поскольку она сопровождается другой важной деталью. Восхищение героини игрой невидимого исполнителя контрастирует с тем выражением напряжения и, судя по всему, неудовлетворенности своим искусством, которое мы видим на его лице. Поначалу эта деталь кажется несущественной: важно лишь то, что девочка покорена музыкой как выражением душевной силы. Но спустя несколько лет она признается своему возлюбленному, что в его игре распознала эту неудовлетворенность. Стало быть, ее соблазнила не сила, а слабость, не совершенство личности музыканта, воплощенное в совершенстве его исполнения, а, напротив, некий изъян, который она безошибочно почувствовала. Ни о какой «полноте присутствия» нет и речи, тем более что Стефан исполняет чужую музыку, записанную наподобие текста. Иначе говоря, оригинал, образом и подобием которого готова стать героиня, сам по себе весьма несовершенен.

В конечном счете именно героиня, обретающая совершенство и законченность благодаря любви к несовершенному, выступает в роли оформителя бесформенной жизни своего возлюбленного. Сама ее пассивность, нежелание вмешиваться в эту жизнь, напоминать Стефану о своем существовании — равно как и поразительная «забывчивость» и «слепота» героя, не узнающего в своей возлюбленной соседку, бок о бок с которой он прожил несколько лет, и точно так же не узнающего эту возлюбленную в женщине, встреченной им спустя некоторое время, — чем-то напоминают позицию романиста, невидимого для своих персонажей. Героиня Офюльса и есть автор «романа», тогда как Стефан не более чем персонаж. Его самоубийственное решение принять вызов мужа Лизы (еще одно авторское дополнение Офюльса и его соавтора Хоуарда Коха) — не просто знак отчаяния. Если персонаж Цвейга так и остается читателем письма и не в состоянии идентифицировать себя с тем, о ком там

идет речь, так как не помнит описанных событий, то у Офюльса он словно поддается соблазну стать героем романа, то есть функцией литературного текста.

В некотором смысле «Письмо незнакомки» — это история рождения автора: в первом эпизоде фильма героиня практически нема, затем она постепенно обретает дар речи, чтобы в итоге высказать истину о себе. Завершающей точкой этого процесса становится имя собственное. Мы узнаем его не от самой героини, а от молчаливого свидетеля происходящего — камердинера Джона (Арт Смит), который нем в буквальном смысле слова, не обладает да-

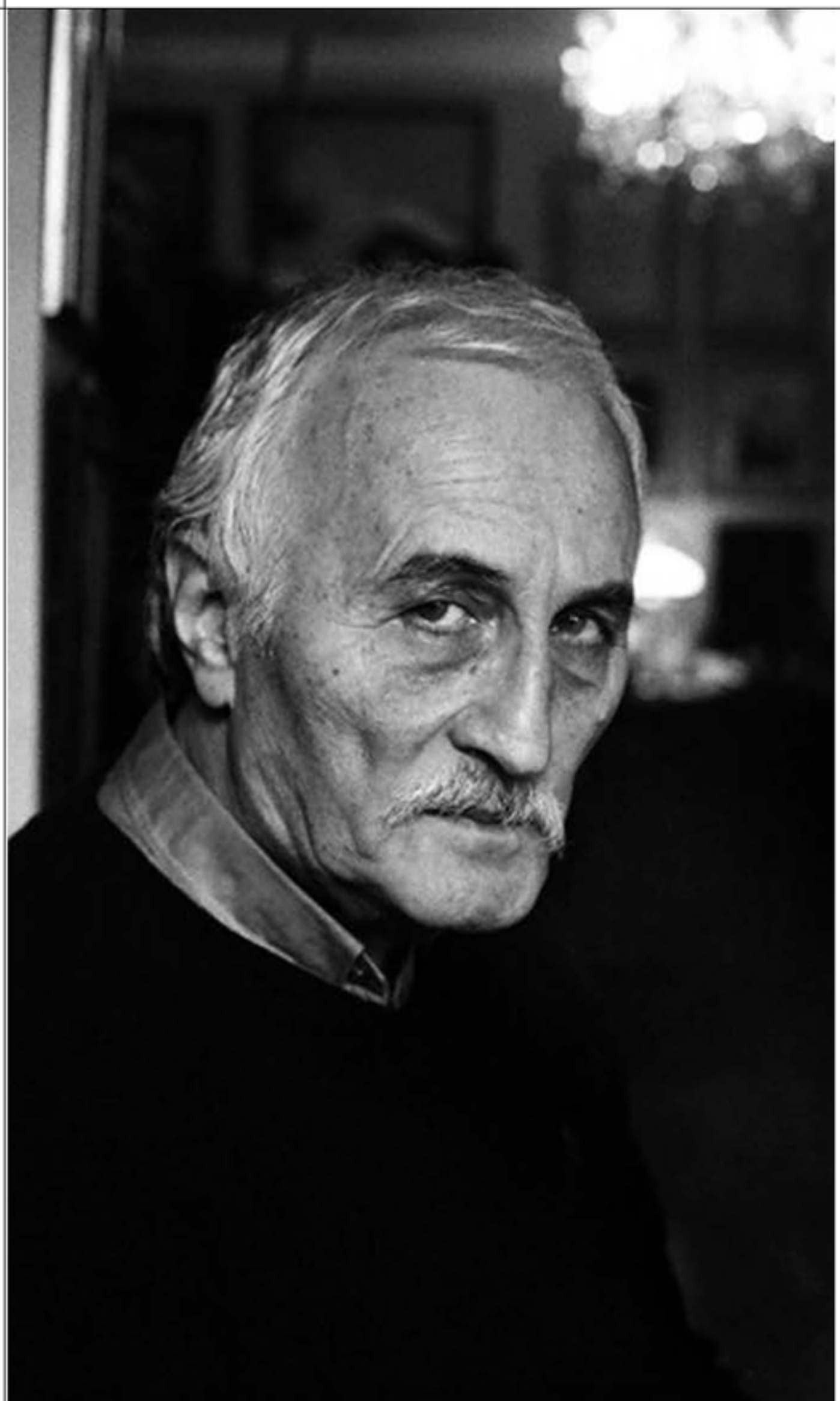
«Письмо незнакомки»

ром «живой речи» (и это третий существенный штрих, привнесенный сценаристами). Он единственный, кто узнает в трех разных женщинах одну, единственный, кто знает правду о других персонажах, но при этом не говорит ни слова вплоть до рокового финала. В ответ на вопрос своего хозяина он пишет имя Лизы Берндл на листке бумаги — авторизует ее роман, прибегая для этого к тому же медиуму, что и она сама, — к медиуму письма.

Немота камердинера означает его неспособность вступить в прямое общение с другими героями и тем самым повлиять на ход событий. Эта изолирующая его недееспособность компенсируется сверхнаблюдательностью и, я бы сказал, сверхпамятью — качеством, являющимся, по убеждению некоторых, главным свойством поэта. И своей немотой, и своей памятью Джон похож на Лизу, которая на протяжении всей своей жизни верна своей любви и при этом вынуждена молчать о ней. Таким образом, если Стефан предстает полноценным персонажем, не ведающим «общего замысла» произведения, частью которого является, а Джон, напротив, выступает как полномочный представитель автора, то Лиза Берндл разрывается между этими двумя несовместимыми ролями. Ее история трагична постольку, поскольку является *историей*. Жизнь Лизы Берндл изначально пишется как произведение искусства, а значит, подчиняется некоему автодеструктивному импульсу. Окончательно стать автором Лиза может только посмертно — только в этом случае ее письмо может быть прочитано.

И если моя гипотеза верна, то «Письмо незнакомки» — это не только история всепоглощающей и жертвенной любви. Это еще и аллегория искусства, источником которого является любовь к несовершенному миру, и меньше всего созданное искусством отражение этого мира похоже на свой оригинал. Однако, будучи не в силах что-то в нем изменить и на что-то повлиять, искусство обладает силой искушения и вызова, принуждающей оригинал стать отражением отражения.

И М Е Н А



Александр
Рехвиашвили

СТЕПАН ТЫЫН

Феноменология безвременья

АЛЕКСАНДР РЕХВИАШВИЛИ, ВЕЛИКИЙ И НЕИЗВЕСТНЫЙ

Время неумолимо бежит по своему извилистому руслу, затапливая подвалы и целые города; исчезают империи, по их руинам шествуют иноземцы, размахивая знаменами новой эпохи. Темные коридоры памяти ведут в комнаты, где безвозвратное время замерло в тревожном ожидании, словно прислушиваясь к грядущему. На стенах расклеены газетные вырезки, с потолка течет дождевая вода, с тихим шорохом ветер перелистывает пустые страницы книг; слышны приближающиеся шаги — кажется, еще чуть-чуть, и незапертые двери распахнутся.

В январе семьдесят пять лет исполняется Александру Рехвиашвили, одному из самых загадочных классиков мировой кинокультуры, — возраст более чем серьезный, и тем удивительнее факт, что мало кто из современников помнит и знает это имя. За десять лет, в переломный момент между кино советским и кино нового времени, он снял четыре уникальные ленты, аналогов которым не сыскать ни в одном из киноархивов: в каждой из них Рехвиашвили, как никто другой из режиссеров-современников, запечатлел атмосферу своей эпохи — вязкого, застывшего безвременья.

В картинах грузинского мастера сложно проследить сюжет, они не подкупают зрелищностью и эффектными сценами; поэтика Рехвиашвили соткана из приглушенных оттенков, едва уловимых ощущений и догадок. Его художественный мир — сновидческое пространство вне времени, населенное молчаливыми героями, стоящими на пороге неизвестности. Может показаться, что в это анемичное пространство, проросшее побегами диких растений, заставленное самыми неожиданными вещами, не проникает дуновение ветра и застойный воздух едва циркулирует в опустевших помещениях; подобно заевшей грампластинке, снова и снова повторяются знакомые образы, персонажи переходят из комнаты в комнату, из фильма в фильм, звучат одни и те же мотивы, которые не так-то просто расшифровать. Но повторение согласно принципу индивидуации не есть общность: каждое мгновение в кадре что-то неуловимо меняется и именно за этими преображениями следит зоркий глаз режиссера.

По своему первому профессиональному образованию Александр Павлович — кинооператор. Его камера снимает отстраненно, уделяя равное внимание всем элементам, составляющим сложную мозаику: каждая неприметная вещь в кадре живет собственной жизнью, а люди растворяются в окружающей среде, скрытые под тенью листьев. Отодвигая своих героев на дальний план и редуцируя конфликты между ними, режиссер словно лишает их жизнь полнокровия. Сам он максимально дистанцируется от своих произведений. Но Рехвиашвили — автор, чье творчество соткано из парадоксов: чем глубже

«Путь домой»

он скрывает свои эмоции, тем ярче прочитывается его личностное начало; чем меньше он ставит вопросов о морали и нравственности, тем сильнее и явственнее обнажается его внутренняя рефлексия. Осознание сути его картин приходит вопреки рациональному восприятию — скрытые в них механизмы ожи-вают на подсознательном уровне, словно воскресая из давно забытых воспоминаний; образы, возникающие на экране, — универсальные архетипы, присущие всем эпохам и понятные каждому вне зависимости от языковых и культурных традиций.

Сюжеты ироничных драм и романтических притч Рехвиашвили условны, все вынесенное на поверхность в них обманчиво. Под задумчиво философским названием «Путь домой» (1981) кроется вовсе не история скитаний философа-просветителя Анфима Иверского, жившего в XVII столетии; так же и в «Грузинской хронике XIX века» (1979): историческая перспектива — лишь маска, мистический пейзаж, на фоне которого разыгрывается трагедия современности. Оба фильма повествуют о гибели идеализма в мире, зараженном энтропией, в мире автоматизированном и детерминированном, в котором уже невозможен свободный порыв. Главные герои — упрямые искатели справедливости, которые противостоят поглощающему их абсурду повседневности лишь фактом своего существования, словно последние всполохи света в «темном царстве». Абсолютное зло здесь представлено неизменностью, неподвижностью, оно одинаково во всех своих ригидных проявлениях — и именно оно вносит гротескную болезненность в изначально гармоничный мир. Герметичная цельность вселенной разрушена, на смену естественной непредсказуемости и эмоциональной живости приходит бумажный мир чиновников, стремящихся инвентаризировать и проштамповать вековые устои.

Жители деревни из «Грузинской хроники...» осознают себя как часть целого, как часть истории, которая воплощена в родной земле: утрата векового леса для них потеря самих себя. И оттого отчетливей жертвенность героев первых картин Рехвиашвили: что петербургский студент Нико Бернадзе, что похищенный работорговцами юноша Антимоз — оба они выступают здесь в качестве некоего образа нравственности, духовного идеала. Появившись в кадре словно бы из ниоткуда, они целеустремленно продолжают свой путь в никуда; один поправит сломанную ветку, которую никто бы не заметил у за-

брошенного храма, другой упрямо будет добиваться изгнания промышленников, деловых людей, которые вносят губительную суету в священный средневековый покой. Но автор не выделяет своих героев из общей композиции, растворяя их среди листвы, обволакивая густым туманом.

Предметы из разных эпох мирно существуют бок о бок, они самопроизвольно исчезают и позже появляются уже в другом месте; в отношении к вещам проявляется натура разных персонажей. Обиход грузинских селян аскетичен, в их жилищах царит почти идиллическое запустение, тогда как темные конторы бюрократов завалены разношерстным пыльным барахлом, в котором безнадежно вязнет переменчивый ход времени; лишь изредка невидимый ветер вырывает из-под пресс-папье листы бумаги, метафорически сообщая, что это зыбкое мертвенное затишье эфемерно.

Сила бюрократического механизма умерщвляет все, чего коснется своей липкой паутиной: в кабинете чиновника из «Грузинской хроники...» заперты чучела животных, стеллаж с документами заслоняет холст неизвестного художника, а сам начальник канцелярии любуется неподвижностью кактуса. В «Пути домой» другой счетовод презрительно зачитывает отрывок из книги Антимоза Иверили: «Нужно пересмотреть догмы, которые господствуют над нами» — и запирает немногочисленный скарб философа-аскета в тяжелый сундук, возвращаясь к своей рутине. Не в силах противиться вязкой субстанции разложения, обычные люди обрывают свою связь с историей, послания предков тают на страницах старинных книг, а вода, словно утраченное знание, утекает из дырявого ведра. Каждый готов за деньги стать головорезом и грабителем, не осознавая цены своих опрометчивых поступков. Вернувшись из долгого странствия, молчаливый герой с кроткими глазами застает дома чужеземцев, говорящих на непонятном языке, — ничего не осталось из прежних дней, ход истории насильно остановлен и повернут вспять.

Духовному насилию противостоит другой юноша — Алекси из фильма «Ступень» (1985). Он также наведывается в контору за подписью лысеюще-

«Грузинская хроника XIX века»

го фарисея, вырезающего из бумаги одинаковые круги; выпускнику уготовано сомнительное будущее среди бумажных стопок и ненужного хлама, которым заполняют его жизнь старые друзья. Но сам он далек от их пустых разговоров, он не может прирасти корнями к иссушенной почве. Трудоустройство молодого специалиста является такой же обманкой, как и борьба за освобождение исконных земель в предыдущих работах Рехвиашвили. В «Ступени» режиссер уже откровенно говорит устами своего героя, ему безразлична мирская суета — эта неразрешимая диалектика, которая привела обитателей его экранного мира в состояние беспробудного сна. Бесконечные повторы сцен доведены до абсурда, формируя замкнутый круг, из которого невозможно вырваться. Древний фолиант скрыт под скатертью, замаскированный под обычный предмет обихода, — это утраченное знание пытается выжить в среде детерминизма; незваные гости и случайные прохожие спорят между собой, как обустроить жизнь Алекси, цепляясь за него, видя в нем дуновение свежего воздуха. Но юноша предпочитает оставить этот дремлющий мир, свою семью, друзей, выгодное рабочее место, и дело здесь даже не в бегстве от шумного города, а в обретении самого себя, в следовании за неким высшим предназначением. Повторяя путь своего погибшего учителя, он уходит по скалистой тропе в туманные горные выси, где время идет своим невидимым ходом, оставляет за спиной очередную ступень, на которой постаревший мир уже начал рушиться под тяжестью таинственной губительной материи.

«Ступень»

Отмирают естественные отношения между людьми. Юноши встречают таинственных незнакомок с манящим одиночеством в очах, но молодым не суждено быть вместе — злой рок безвременья обрекает их на существование в разных измерениях, на разных ступенях подсознательного, словно воспоминания друг о друге. Рушится древний институт семьи, остывший семейный очаг уже никого не сближает; функции отцовства сводятся к зарабатыванию денег, все чаще и грубее звучат нотки бытового шовинизма. Хрупкий мир магического реализма дал трещину, и в сатирической притче «Приближение» (1989) мы видим смоделированную автором картину беспросветной современности: уже нет того метафизического волнения, которое вносил в удушливую

атмосферу застоя Алекси из предыдущего фильма, загадочная непредсказуемость сменилась дискурсивным абсурдом. Эта лента, снятая Рехвиашвили в годы перестройки, когда страна исступленно требовала перемен, разительно отличалась от остальной кинопродукции того времени. Режиссеры искали образ одноразового героизма, стремясь выудить кумиров из подполья, выхолить из грязи князей: Сергей Соловьев и Рашид Нугманов запечатлели

«Приближение»

в своих эскапистских работах лидера легендарной группы «Кино» Виктора Цоя, Валерий Огородников снял максималистски жизнеутверждающую картину «Взломщик» с Константином Кинчевым в главной роли, даже авангардисту Сергею Курёхину досталось место в псевдофантастическом боевике Аркадия Тигая с несколько сомнительным названием «Лох — победитель воды». Но Рехвиашвили, снимая «Приближение», был далек от иллюзий-однодневок: «Среди живых героев не существует», — говорит он устами своего персонажа. Можно было бы назвать это произведение грузинским «Астеническим синдромом», но Александр Павлович не ставил своей стремительно деформирующейся эпохе диагноз: его подход — наблюдение, отслеживание взаимосвязей, почти документальное воспроизведение примет воскрешения законсервированного мира.

В картине все дышит историей. По засыпанному листами изорванных тетрадей школьному коридору неустанно маршируют призраки пионеров, в шкафу прячется повернутый к стене бюст вождя революции, красноречивыми карикатурами вдоль стен развешаны категоричные лозунги («Без интернационализма нет истинного просвещения!»), а за портретом Маркса прячется абстракционистское генеалогическое дерево. Снова мы видим те же лица, тех же героев, но невероятно преобразившихся, оскудевших, их поведение доведено до психического автоматизма. Давид (знакомый нам по роли Алекси Мераб Нинидзе), протестуя, заявляет учителю, что тот уже не способен ничему научить молодое поколение и занимается лишь безрезультатной перестановкой мест слагаемых; его отец читает на французском афоризм моралиста Ларошфуко: «У нас всегда найдутся силы перенести несчастье другого»; мать заваливает домашними обязанностями дочь Мари, олицетворяющую

все тот же рудиментарный идеал кротости-невинности, — она, как и самоотверженные правдоискатели из предыдущей трилогии, не может в одиночестве противостоять давящему на нее окружению, бездушному бардаку из отживших «неактуальных потребностей».

Незапертые засовы заменяются железными замками, каждый стремится отгородиться от соседа; сквозь непрекращающийся шум помех на экране беззвучного телевизора проскальзывает лицо М.С. Горбачева, и становится ясно: этот мир умер, никаких обещанных перемен не предвидится. «Какая разница?» — говорят персонажи, вторя безграмотным разбойникам из «Пути домой»: все делается наперекор и наперекосяк, систематизированный материализм не знает границ в своих трансгрессивных мутациях — распиливаются столы, книги (потому что не помещаются на полке!), родственники делят имущество неожиданно вынырнувших из семейных архивов предков — разрушенный дом, от которого остались одни лишь стены и дверной проем, пытаются срубить электрический столб. Гласом вопиющего в пустыне звучат слова царя Соломона: «Человеку нужно спасаться, потому что тело его стало шире души».

Молодежи ничего не говорят имена, без конца повторяемые их преподавателем: советские актеры Арчил Гомиашвили и Тенгиз Арчвадзе, поэт Ладо Асатиани, кинорежиссер Отар Абесадзе, драматург Валерьян Гуния... — кто теперь их вспомнит? Что подарили они своей родине? Школа уже перестала быть священным храмом знаний, учитель — уже не трепетно уважаемый наставник, а злобный диктатор в глазах учеников, один за другим покидающих класс, громко хлопая дверью.

Но время не может сдерживать свой ход, оно прорывает баррикаду безразличия и эгоизма и устремляется вперед, минуя одинокие памятники — безмолвные напоминания о погребенном под своей тяжестью мире, взращенном на насилии и обездушивании. В руках глашатаев новой эры знамена, которые они спешат разнести во все углы света, даже проходя сквозь запертые двери в квартиры заржавевших обитателей. Приближается крушение тех догм, о которых предупреждал философ Антимоз, — смена довлеющих над задеревеневшими умами парадигм.

Но кто поведет за собой в будущее освобожденных «рабов», не знающих, что с обретенной свободой делать, — чужеземные варвары? грозные призраки вождей? поколение юных нигилистов?..

Александр Рехвиашвили оставляет этот вопрос открытым, сам устремляясь вслед за своим героем Алекси в горные дали — только там он может в полной мере чувствовать гармоничный покой.

Стремление к свободе было определяющим фактором творчества этого художника. По совету своего друга режиссера Михаила Калатозова он не стал оставаться в шумной суетливой Москве, что и привело к появлению его шедевров, снятых в родной Грузии: искушенному зрителю никогда не будет скучно разбирать их неторопливую монтажную лирику, распутывать изобразительные головоломки и пугаться непостижимой проницательности их автора — ведь во многом его неоднозначные картины оказались пророческими. Уникальный мир, созданный удивительно скромным и немногословным режиссером-созерцателем, его mundus phaenomenon, сюрреалистичен по своей поэтике, он соткан не из предпосылок и интенций, а из чистых искренних образов, в слиянии со средой становящихся многозначными символами; это талантливо созданная форма, которая без лишних слов говорит о своем содержании. Сам автор сравнивает свой стиль с кубизмом; он предлагает по-новому, с другого ракурса взглянуть на старые темы, присмотреться к знакомым объектам одновременно с разных позиций: *«Один и тот же предмет можно увидеть по-разному — есть не одна точка зрения, а тысячи»*. И по той же причине он предпочитает работать с монохромной пленкой: *«Цветное лучше в черно-белом кино»*, — подразумевая, конечно, что каждый «цвет» разные зрители воспринимают на свой лад. Эта всеобъемлемость, многогранность делает

фильмы Рехвиашвили по-особенному универсальными (хотя сам режиссер-новатор называет себя консерватором, которому чужд космополитизм, — вот вам и очередной парадокс); в них никогда нельзя с уверенностью угадать, в какое историческое время и в каком географическом пространстве происходит действие. И оттого складывается ощущение, что эти картины говорят о том, что происходит с нами здесь и сейчас.

Последние работы Александра Рехвиашвили в кино — документальные и монтажные ленты, имеющие общую концепцию и одинаково незначительный бюджет. В работе с документальным материалом ярче всего проявляется творческий почерк режиссера — импровизация. *«Надо уметь менять кино на ходу»* — это слова мастера, который ухитрялся в номенклатурное время снимать фильмы, в процессе съемок переделывая сценарии, а то и вовсе пренебрегая ими. Для него не столь важно рассказать историю, сколь создать незабываемый образ, форму, которую формирует сама среда. В поздних картинах автор незаметным наблюдателем следит за жизнью людей, которые обрели свое безвременье, слившись с окружающей их природой. Замкнутая еврейская община «В треугольном круге» (1993), живущая высоко в горах на берегу реки Риони, монтажная пьеса «Земля обетованная. Возвращение» (2000), повествующая о жителях современной Палестины, археографические зарисовки из жизни заброшенных грузинских селений, затерянных высоко в горах, — «Последние» (2006). Во всех этих фильмах люди живут размеренным средневековым бытом, оторванные от суеты цивилизаций, они воспринимают себя как часть Вечности; подобно поруганной девочке из первой короткометражки Рехвиашвили «Нуца» (1971), молчаливо смирившейся со своей участью, эти люди покорно и с достоинством принимают выпавшую на их долю судьбу.

Время в этой маленькой беззвучной вселенной двигается столь неуловимо, что не сразу даже замечаешь смену сезонов. И не ясно, сколько лет или веков прошло между осенью и зимой, между весной и летом, — в этих уединенных краях, скрытых туманами, до сих пор царит дух средневековья. Не прекращается вращение мельничного жернова, не прерывается кружение в танце вечной молодости, все так же быки тянут за собой телегу жизни, и ничто не остановит круговорот старинных деревянных колес. Возможно даже, что это последние люди на планете, а режиссер по своей привычке незаметно, со стороны запечатлевает их образы, органичную форму их жизни ручной камерой, словно создает новую грузинскую хронику XXI века: «Когда снимаешь реальность вокруг себя, самое лучшее — оставить ее такой, какая она есть».

«Ничего не исчезает. Все остается», — говорит молодой странник, герой фильма «Путь домой». Так же и картины «великого неизвестного» режиссера — грузинского, советского, мирового — Александра Рехвиашвили.

ПАВЕЛ РУМИНОВ:

«Я уже давно не там»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ВЕРОНИКА ЧУГУНКИНА

Павел Руминов

Режиссер странный, спорный; «независимый» — пожалуй, наиболее точное определение Павла Руминова. Упорное продвижение своей (иногда не самой успешной) линии в кино, смешение жанров, эксперименты на грани фола, ручная камера — подобное любят скорее вопреки, нежели благодаря общему мнению. Тем не менее последняя картина Руминова «Я буду рядом» на «Кинотавре»-2012, получила Главный приз.

Приехав представлять свой фильм на фестиваль Pacific Meridian в родной Владивосток, режиссер сразу приобрел статус местной звезды: им гордятся, его кино нравится, а зрители не отпускают после просмотра.

Вероника Чугункина. Павел, в одном интервью вы сказали, что по отношению к родному городу чувствуете себя ребенком, который все пытается кому-то доказать, что он чего-то стоит. Вы себя до сих пор так ощущаете?

Павел Руминов. Думаю, что все мы выходим из некоей схожей системы воспитания и у нас одни и те же сбои. Или, может быть, это не сбои, а, наоборот, то, что заставляет нас двигаться дальше. Может, так природой задумано, чтобы мы с детства слышали от близких, что что-то в нашей жизни не так, и в этом есть своя мудрость. Жаль, что я перестал так себя чувствовать. Сейчас все чаще замечаю признаки какого-то успокоения, это новое для меня состояние. Появляется ностальгия по стремлению что-то доказывать. Раньше я мог преследовать какие-то грубые, ужасные цели и воплощать их в кино. Кричал на людей, думая, что мы должны сделать что-то красивое и, возможно, это каким-то образом спасет мир.

Но с этим фильмом все по-другому, он меня успокоил. Я когда закончил черновой монтаж, был уверен, что он получается.

В.Чугункина. А когда возникла идея фильма?

П.Руминов. Мы так живем и бережем себя, словно для другой жизни. И мне захотелось через этот фильм выгрузить много эмоций, как будто это последнее, что я сниму. Во всех смыслах это была перенастройка представлений о кино и жизни.

Ирония в том, что, поскольку особого успеха мои прошлые картины не имели, я мог снимать этот фильм спокойно. Меня никто не трогал, ставок на меня не делал, и я мог создать более неформальную атмосферу. У нас даже команды «мотор!» на площадке не было, вместо этого говорили «Дарт Вейдер!» — ведь в центре сюжета был ребенок. И он не знал, что в кино говорят «мотор» или «начали».

В.Чугункина. У него же еще и рубашка с Дартом Вейдером в фильме...

П.Руминов. Да, детские темы мне тоже близки, у меня сын примерно того же возраста. Наша проблема в том, что мы окружены какими-то гаджетами, приспособлениями, и здесь как раз таится ловушка, как в японских анимэ про кибер-будущее, где люди слились с машинами. У меня было ощущение, словно мы перестали слышать свои инстинкты. Представьте, что внутри нас живет некое животное, очень мудрое, которое знает, что оно умирает, а разум побеждает. Разум, который регулярно проверяет почту, строит отношения, устанавливает контакты. А смысл этой деятельности давно потерян. И потому для фильма ключевым является слово «инстинкты». Ведь изначально сценарий назывался «Материнский инстинкт».

Я читал много книг по психологии, где сейчас пересматривают к этому отношение. Они заряжены большей мудростью, чем интеллектуальные схемы, внедренные обществом, людьми, которые в детстве загружают в нас свой софт, как в компьютеры. Я хотел от этой программы избавиться, в том числе от тех установок, что я должен стать Спилбергом, Кубриком, Хичкоком. Оказалось, что мое кино совсем другое: без света, снятое ручной камерой, чем-то похожее на неореализм. Я-то думал, что я такой Де Пальма. Но это был только чужой софт.

В.Чугункина. Это как киноведческая присказка: если в фильме есть яблоко, то оно неизбежно станет отсылкой к Тарковскому.

П.Руминов. Нет, не всегда неизбежно. У нас в фильме тоже есть яблоко, и я вам гарантирую, что никакой отсылки тут нет. Героиня нюхает яблоко, потому что хочет почувствовать вкус, но не может съесть его. Так многие, когда болеют, делают.

Я точно знаю приемы, благодаря которым можно сделать фильм артхаусным: убрать музыку, сделать картинку более скупой, отстраненной от зрителя, лишенной эмоций. Но я больше не могу этого делать, хотя и завидую авторам таких картин. И, возможно, мне как раз помогает то, что я просто мальчик из Владивостока, который хочет сделать что-то нужное.

Мне кажется, что проблема многих авторов в России в том, что мы не понимаем, что это за странное ремесло такое, в котором надо декодировать, деконструировать, вычитывать смысл фильма. Ведь все же должно быть просто: ты делаешь что-то и это воздействует здесь и сейчас. Или не воздействует. Потому что зритель приходит в зал, чтобы получить ощущение жизненности, какой-то целостности, радости. Мне кажется, это мой первый фильм, где я чувствую, что научился ремеслу. И, видимо, искусство кино для меня на этом закончилось.

В.Чугункина. То есть вы полностью отходите от своих предыдущих работ?

П.Руминов. Я уже давно не там и туда, конечно же, не вернусь.

В.Чугункина. А вы изначально делали установку именно на ручную камеру, импровизацию?

П.Руминов. Я до этого снимал ряд работ и показывал их на фестивалях — они были эскизами этого фильма. Была, например, картина без сценария на два часа, снятая за два дня, которую я разместил в Сети. И там как раз рождался этот новый стиль, который формировался у меня года три-четыре, и уже потом я подошел к коммерческому фильму и сумел убедить продюсеров, что снимать нужно именно так. У меня еще много роликов есть на YouTube. И фильм двухчасовой можно в Интернете в моем блоге посмотреть. Он получил приз фестиваля «Текстура». Я почувствовал, что что-то нащупал, напри-

мер, как соединить ясный сюжет с полной отдачей, полным отображением. По-английски говорят: to combine the structure with total film delivery. Даже не знаю, как по-русски сказать. Каждая сцена структурирована, и эта конструкция и есть главный сценарий. Нужно много времени, чтобы выстроить все циклы правильно, зато, когда это сделано и артист садится на этот специально для него сконструированный велосипед, он начинает на нем творить чудеса. Ты словно бросаешь ему мяч, а он им играет.

В.Чугункина. Но дублей у вас в итоге мало получилось? Пишут про мифические 150 часов съемки.

П.Руминов. Да это даже не назвать дублями. Мы просто снимали постоянно. А точное количество снятых часов никто до конца не знает. Мне очень повезло с этим фильмом, я чувствую, что полностью реализовался, потому что есть и киноверсия, и сериал и они совершенно разные. Сериал похож больше на индийское кино, которое на меня сильно повлияло, он более «зрительский», проще для восприятия.

В.Чугункина. Вы все фильмы сами монтируете?

П.Руминов. Да, я монтирую свои фильмы. Кроме первого — «Дедлайн» — все сам. Слава богу, у моего нынешнего продюсера уже сложилось определенное понимание моей безумной системы. Я не держусь ни за сценарий, ни за отснятый материал и до последнего монтирую, ищу фильм в монтаже.

На экране не видно, но это фантастически сложный монтаж. Оказалось, что я ко многому не готов, и в процессе пришлось наверстывать. Мне нужна была легкость, чтобы создавалось впечатление, будто все происходит само собой, и чтобы не возникало желания сказать: какой красивый кадр или как все хорошо сделано. В реакциях людей должна была быть точность, во взглядах, жестах все должно было быть очень просто. Добиться такого монтажа очень тяжело. В итоге в фильме словно бы нет режиссуры, и это самое сложное. Снимать так, чтобы режиссер был виден, намного легче.

Я изолировался на два месяца, практически ни с кем не контактировал, мне приносили еду, я не выходил из дому. В противном случае монтировал бы фильм года три. А так мне удалось сделать небольшой фрагмент, показать его продюсерам. Они успокоились и продлили сроки. Сейчас уже понимают, что я фильмы складываю на монтаже. Грубо говоря, снимаю определенный набор сцен и вариации на тему какого-то сюжетного поворота, чтобы на монтаже иметь множество вариантов.

«Дедлайн»

«Мертвые дочери»

Например, развитие отношений мамы с приемными родителями надо было показать так, чтобы объяснить, что произошло, почему она отдает ребенка другой женщине. Я поначалу не понимал, как этого добиться. Ответ оказался очень прост: все должно произойти биологически. Две женщины должны с любовью смотреть друг на друга, между ними на площадке должен возникнуть контакт. Ведь это же не сыгранная реплика, в подобном случае ничего и не происходит: когда слова произнесены, а любви нет.

В.Чугункина. А снимали вы, получается, в хронологическом порядке?

П.Руминов. Мы, естественно, старались. При этом методе желательно снимать именно так, и во многом это получалось.

Я, кстати, люблю читать кинокритику, она меня очень питает, но все это в большей степени интеллектуальная интерпретация. Сам же процесс режиссуры практически никто не понимает. Это соединение множества элементов, безжалостная математика, при которой нужно сохранять живое сердце. Снимая фильм — любую короткометражку, — находишь середину между эмоцией и разумом. Мне кажется, подобное нужно и хирургу, и авиадиспетчеру — ощущение ответственности за других людей и при этом отстраненность. Ведь у меня оттого и взрывался мозг: как про такое снимать. Но люди не хотят заламывания рук, а хотят получить интересный фильм. И мне самому это неинтересно: снимать, словно это священная тема. Поэтому и приемы я использовал все: мог одну реплику попросить проговорить сорок раз подряд, пока не получится. Мы ведь не всегда импровизировали.

В.Чугункина. По поводу священности, деликатности: ведь героине в фильме не озвучивают диагноз.

П.Руминов. Этого изначально не было в сценарии. Я когда монтировал, понимал, что мы смотрим фильм не ради информации, а ради сцены, где уже разрешен какой-то вопрос. Нам самим интереснее собирать паззл, но при этом он должен быть достаточно сложным.

Компас, по которому я все сверял, — это реальные люди, которые действуют в реальных обстоятельствах. Действия главной героини полностью исходят из того, что она не персонаж в какой-то конструкции, где я решаю художественную задачу — по Брехту ли, Станиславскому, — но человек, о котором мы словно снимаем документальный фильм. И она плачет именно в конце, потому что в этот момент ее никто не видит, кроме зрителя.

Спрашивали, почему ребенок сразу называет других родителей мамой и папой, многих это покоробило. Наша героиня Инна в этом смысле даже не-

много идеальна, действует ради другого человека. Инна мечтала, чтобы он быстрее назвал эту женщину мамой, а не жил воспоминаниями.

В.Чугункина. Но есть сцена, где она видит, как мальчик сдружился с новыми родителями, и начинает злиться.

П.Руминов. Правильно: мы видим, как она сопротивляется этому. Это как угроза изнутри, и эго захватывает ее. Ей становится больно. Там есть и такие моменты, где она смотрит словно со стороны. В этом много близкого лично мне: я несколько лет смотрю на собственного ребенка со стороны, и он называет папой не меня, а своего отчима. И это справедливо, потому что он проводит с ним больше времени. В то же время я с ним — и это самое главное.

«Обстоятельства»

В этом тоже присутствует особая тонкость, которую я когда-нибудь для себя сформулирую. Фильм во многом вдохновлен произведениями Экхарта Толле. Одна из его книг называется «Сила настоящего момента», и это соответствует моему подходу. Я долго шел к этому, у меня были вопросы, я не чувствовал, что снимаю. «Не чувствовал» — ключевое слово. В какой-то момент случилось что-то вроде пробуждения: я увидел реальность, не искаженную мыслями. Это существование в моменте и диктует мой нынешний стиль. Сцена становится такой, какая она есть сейчас: сегодня дождь — и она будет с дождем, снимем завтра — будет солнце. И я больше не верю в искусственный снег и дождь. Наоборот, намного интереснее идти в истории туда, куда тебя ведет жизнь.

Например, помните момент, когда героиню на кухне коллеги обнимают: маленькая сцена, но сильная, потому что все эти люди реальны. Они работали на этой кухне, и это были настоящие эмоции, их невозможно сымитировать. И в этом моменте я отказался от старого стиля, в котором следуешь за концепцией, как мы следуем за концепцией счастья. Я отработаю или отучусь пять лет, получу диплом — и тогда буду счастлив. А когда наступает будущее, то снова мы живем в этом ожидании.

Толле нашел очень простые слова, чтобы во мне произошел сдвиг от интеллектуального к чистому существованию. Я избавился от фильмов, книг, стал жить в пустой квартире, отключился от Интернета. Сейчас все сбалансировалось, я выхожу в Сеть, появились книги, но телевизора нет, и вся моя коллекция фильмов исчезла. Тысячи мастеров экрана, которые занимали всю комнату, и в их ауре я спал каждый день. (*Смеется.*) Теперь, когда я делаю новый фильм, не пересматриваю чужие.

В.Чугункина. А свои фильмы пересматриваете?
П.Руминов. Я пересматриваю «Я буду рядом» время от времени, потому что он меня успокаивает. Не то чтобы я восхищаюсь тем, что сделал, — я просто долго работал над этим эффектом благости, которая должна возникнуть в конце. На финальном моменте я всегда просыпаюсь на несколько секунд.

Искусство — это только маленькая часть реальности. И я искал счастье, как и многие. Но на самом деле его не нужно искать. Невероятный трюк: на пять минут представляешь, что «вот этого и этого мне не нужно...», и происходит чудо. Кришнамурти назвал это первой и последней свободой — пробуждение ума от всех ментальных схем. Поэтому, когда меня спрашивают, про что фильм, я честно отвечаю: ни про что. Он присутствует полтора часа и потом исчезает, идут титры.

«Человек, который молчал»

В.Чугункина. То есть счастье — это выбор?
П.Руминов. Это процесс. Все время наше внимание направлено на разные объекты — а тут оно на несколько минут направлено на осознание себя в этом мире. И мы получаем такой заряд успокоения и энергии, что все наши дела приобретают иной оттенок.

Говоря об этих вещах, я не собираюсь отказываться от кино. Я не против сделать фильм, который покажут потом в Торонто или Венеции. Но сейчас я понимаю, что если этого не случится, я не буду расстраиваться. Я проживаю свой полноценный этап, и это огромное открытие. Я жду встречи со своим ребенком, могу испытывать радость за других людей. Но самое главное: я могу прощать себе, когда я этой радости не испытываю. Чего я хотел бы всем пожелать: если у вас есть плохие мысли, не считайте их своими, они просто приходят в голову. Залетели, как голуби в комнату через открытое окно. И всегда можно поменять мебель в этом пространстве, если что-то не нравится. Изменив мысль, мы меняем реальность. Меня могут обманывать, предавать, но если я думаю об этом по-другому, то меня никто не обманул.

Меня, к примеру, недолюбливают критики, потому что картина «Жить» Сигарева лучше. Да, я согласен. Но чувства вины у меня не будет, потому что я всего лишь снял фильм. Я верю, что люди могут быть достаточно взрослыми, чтобы не относиться к этому так серьезно.

В.Чугункина. Вы рассказывали про сцену на кухне в ресторане, когда все согласились помочь. На ум почему-то сразу приходит режиссер Питер Джексон, который для съемок «Властелина колец» на несколько лет увез всю съемоч-

ную группу в Новую Зеландию. Что нужно сделать режиссеру, чтобы убедить людей?

П.Руминов. Наверное, нужно делать то же, что и всем другим людям: осознать, что ты не живешь в вакууме и принести в жертву такую вещь, как гордость. Как только мысли о том, что это должны быть мои идеи, мой фильм и другие несуществующие в принципе вещи пропадают, ты чувствуешь легкость. Но наше эго сопротивляется, потому что нас воспитали на понятиях «мое» и «я», и мы страдаем от этого.

«Я буду рядом»

Мне кажется, что секрет подобных отношений — в частности, у Джексона — в том, чтобы воспринимать реальность проще и делиться, принимать идеи. Это и чувствуется во «Властелине колец». Там есть любовь. Но вот после успеха такого фильма режиссеру очень трудно сохранить эту простоту. Это большое везение оставаться просто человеком, а не превратиться в «от автора «Властелина колец» — знаете, этот ужас на плакате: «От автора...»? Иной раз думаешь: вот эта девушка, наверное, не знает про «Кинотавр», это же не Канн. И да, опыт попадания в подобный «дружный коллектив» — это волшебный опыт... Причем он не всегда благостный.

В.Чугункина. Это же и своего рода отказ от реальной жизни...

П.Руминов. Нет, почему — просто каждый выбирает свою реальную жизнь. Я вам расскажу одну вещь: как мы снимали сцену, когда надо было заниматься с ребенком. В определенный момент мы говорили «стоп» — и вся группа уходила в свои телефоны, айпэды. Так скажите мне, где мы проявляли наши человеческие качества в большей степени? Я скажу: во время сцены в фильме, потому что там надо было играть с ребенком. На экране вы видите лишь кусочки этих эпизодов, но это же несколько часов.

В.Чугункина. Вы говорите об определенном растворении эго, своего «я». Но монтаж все равно делаете сами.

П.Руминов. Я делаю это сам, потому что я просто более опытный член группы. И мое «я» не отменяет того факта, что я собрал всех этих людей, чтобы воплотить нечто конкретное, то, что, естественно, исходит от меня же. Но говоря про «я» и «мое», я имею в виду, что режиссер зачастую хочет снять не хо-

рошую сцену, а такую, какую он запланировал. В этом смысле можно сказать, что в монтаж я пускал всех. И от продюсеров исходило многое из того, что мне помогло сократить картину. Таким образом, ощущение от этого монтажа получается максимально близким к моей мечте о фильме, который «течет». На это ушло месяцев восемь-девять. На самые простые вещи, которые вы видите на экране.

В.Чугункина. А сериал монтировался по другому принципу?

П.Руминов. Сначала я делал как раз монтаж сериала, а потом, когда сложил всю историю, узнал материал, было гораздо легче создать еще одно произведение, на которое ушло еще три месяца. Новая музыка, новые сцены — материал позволял. Это огромная роскошь: делать другую композицию, нюансы, которые соединяют новое, довольно интригующее, как мне кажется, пространство истории.

Но, кстати, люди, которые смотрели телепроект, не приняли киноверсию. А если смотреть в другом порядке, то все будет по-другому. Покажут его теперь уже после проката фильма.

Я, если честно, мечтаю еще о другой киноверсии — 2 часа 50 минут, — и там вся история.

В.Чугункина. Вы приходили на показ «Пока ночь не разлучит» Хлебникова. Что-то еще на фестивале смотрите?

П.Руминов. Я стараюсь смотреть, мне многие русские фильмы нравятся. Тот же Хлебников. Отличная зарисовка перед большой работой, очень хорошо, что он ее сделал. И та экономическая схема, по которой он собирал для фильма деньги, — очень хороший пример для всех. Я за такое кино и надеюсь в будущем так продолжать снимать.

На самом деле технически снимать несложно. Я уже лет пятнадцать так делаю. За это время и лошадь можно научить рисовать. Живопись же не в том, насколько хорошо ты рисуешь, а в том, что ты выражаешь, научившись рисовать. Мы, кстати, когда наш фильм снимали, старались повторить ощущения человека, впервые в жизни взявшего в руки камеру. И очень тяжело было это сделать. Наш выход из положения заключался в том, чтобы дать камеру то оператору, то водителю машины — получался очень девственный кадр. Там, например, многие кадры сняты администратором фильма.

В.Чугункина. Вы не только кино, но и ролики снимаете. У вас в блоге недавно образовался даже собственный музыкальный проект Sherlock Blonde.

П.Руминов. Это трогательно, что вы про него спросили: солистка группы Наташа — актриса, такая Рене Зеллвегер по духу. Мы с ней встретились и в какой-то момент поняли: чтобы нам не сойти с ума друг от друга, надо сделать группу. Это была моя давняя мечта. У меня есть еще один проект — The Songwriters, — но мы его, наверное, выпустим позже. Это музыка Александра Иванова, композитора «Я буду рядом».

В.Чугункина. А продолжать планируете?

П.Руминов. Я надеюсь, что мы выпустим альбом и распадемся, чтобы это не превращалось в непонятно что. Но есть желание продолжать. Я, кстати, пытался метод импровизации и сюда привнести, например записывали инструмент наугад. Или делали дубли, когда один из нас не знал, что делал до этого другой.

В.Чугункина. Вы и ролики других групп монтируете?

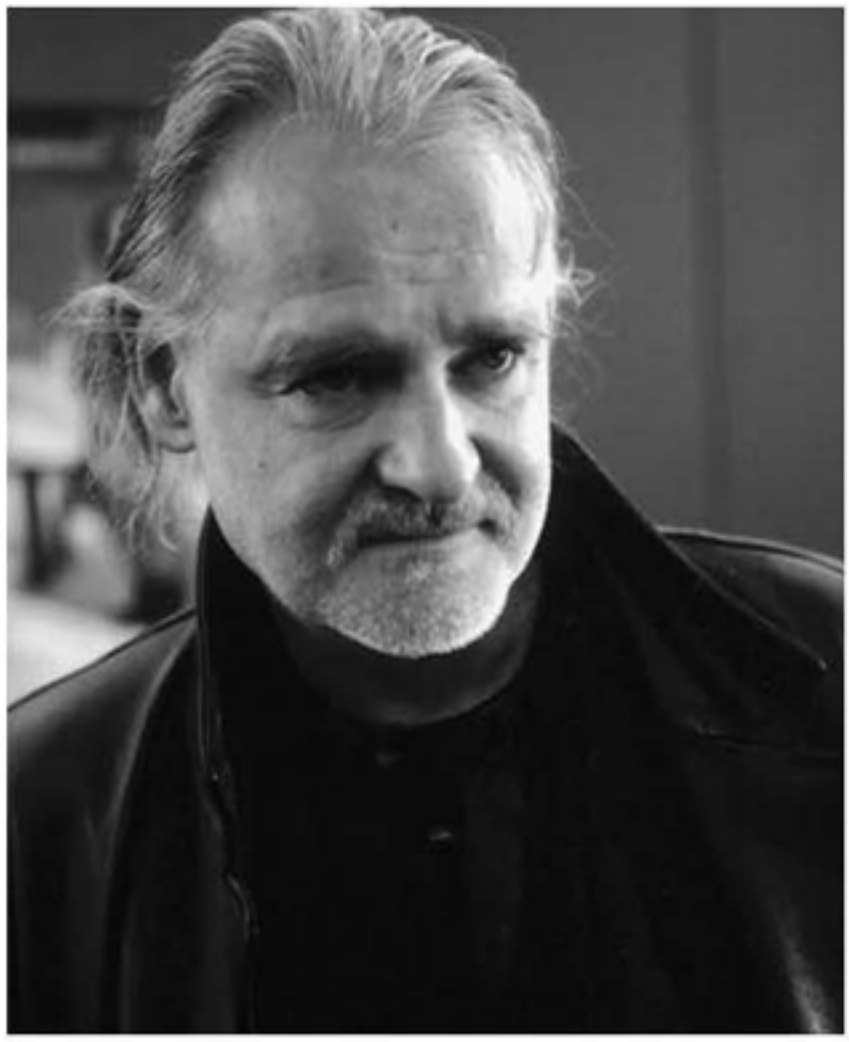
П.Руминов. Да, у меня в Сети просто параллельная жизнь, многие и не знают, что я снимаю. Восемьсот тысяч просмотров за пять лет накопилось, я выкладывал, и люди сами смотрели. Есть отзывы из разных стран, на разных языках, даже на китайском.

Последний клип я сделал с группой The Retuses, давно хотел с ними сотрудничать. Мы встретились, поболтали, а потом через пять месяцев у меня родилось видео. Я им это отдал, и никаких финансовых отношений тут нет, мне самому так нужно было.

ВИКА СМИРНОВА

История глаза

КИНЕМАТОГРАФ БЕЛЫ ТАРРА



Бела Тарр

1

С первых же фильмов стиль Белы Тарра называли аутентичным, а он сам представал охотником за исчезающим временем, режиссером, сливающимся с объективом настолько, что реальность — экранная — переставала нуждаться в оригинале. На фоне коллег он был вызывающе старомоден. Его не задевали обязательные для 1970-х дебаты об «окольных путях искусства» и невозможность заглянуть за границу образа. Он упоительно повторял, что дом — это дом, а апокалипсис — апокалипсис. Словно образ и мир сливались до полной неразличимости.

Возможно, он слишком верил в «глаз объектива». И эта «невинность» приводила к тому, что Тарр вычеркивал из увиденного собственный взгляд — он всматривался так пристально, что вещи являлись однозначными и осязаемыми, а мир, теряя в неопределенности, становился до тошнотворности ясным.

Собственно из-за этой ошибки, точнее, из-за своеобразного оптического заблуждения многие[1] уверовали в его слова о неопосредованном и имманентном искусстве, забыв про его же — искусства — абстрактность и театральность. Увлекшись истоками (Тарковский, Антониони[2]), не заметил и куда более очевидное и прямое родство.

Речь о Кафке, чьи фабулы и особый метафорический стиль так родственны венгерскому режиссеру, что кажется странным: как это лежащее на поверхности сходство не было замечено раньше? В сущности, Тарру даже не надо было бы экранизировать автора «Превращения», так много в его фильмах

---

[1] См.: H o b e r m a n J. Points of no return. — The Village Voice, NY, 2001. H a m e s P. The melancholy of resistance. The films of Bela Tarr. — Kinoeye, NY, 2001.

[2] Сравнение с Антониони или Тарковским предполагает отношение к времени, которое так поразному протекает у каждого режиссера. Идеалом Тарковского становится христианское время запечатления, которое, по замыслу автора, равноценно божественному. Вопрос лишь в том, что Тарковский пленен обилием культурных цитат (из Брейгеля, Рембрандта, Леонардо да Винчи), не позволявших схватить время в его неповторимой конкретности. У Антониони, напротив, из времени изгнана любая надежда на изменение, это астрономическое время, которое накапливается, но никогда не превращается в длительность. Тарру не свойственны ни христианство Тарковского, ни холодная объективность Антониони. Его время может быть невыносимым и медленным, но никогда эмоционально бессобытийным.

того, что является кафкианским par excellence. Идет ли речь о героях — этих антропологических чужаках, — или о педантизме сухого стиля, высекающего из поистине математической сухости колоссальную энергию ирреального, или о положении рассказчика, присутствующего лишь затем, чтобы «поднять занавес», словно история играется от имени вечности и как бы без него. Все это можно найти и у Тарра с поправкой на оригинальность кинематографического языка, который он создал и который, в свою очередь, так повлиял на следующее поколение режиссеров[3].

«Вольный прохожий»

Его классический кадр — сверхкрупный план вещи, не дающей себя увидеть. Это может быть серебристый прицеп, или кусок стены, или чучело фантастического кита, на которого водят смотреть толпу. На фоне «слепого пятна» человек появляется как нечто раздражающее и неясное — странная точка, поначалу мешающая взгляду, но внезапно обретающая лицо. Это лицо почти всегда повернуто в профиль, оно вглядывается в черноту монтажного стыка или в окно — в надежде на избавление и одновременно в отчаянии от этой надежды.

Часто именно с этого кадра начинаются фильмы. Герои смотрят так пристально, что смысл[4] потихоньку их покидает. Долгое вглядывание оборачивается выпадением из смысла. Но не концом иллюзии.

Не случайно все фильмы Тарра рассказывают о людях, готовых обманываться. О тех, кто ставит «на все» и проигрывается до последнего форинта. Впрочем, диалектика проигрыша свидетельствует о невозможности быть и одновременно не обольщаться. Большинство его лент обходится условным пространством и временем, потому что в любом, даже самом конкретном топосе надежда героев «умирает последней».

---

[3] Гас Ван Сент очевидно испытал влияние Тарра. Его камера любит внезапные «отлучки рассказчика», когда взгляд, до этого плавно скользивший, встречает препятствия, а язык теряет возможность высказываться. В одном из эпизодов «Слона» участники кружка толерантности рассуждают о том, как узнать гея (а на самом деле «другого», «убийцу»). Их реплики («по фенечкам», «по розовому цвету») звучат в тот момент, когда камера панорамирует стену и, таким образом, фразы буквально повисают в воздухе, парят в пустом пространстве между учениками.

[4] Смысл здесь — синоним узнавания события или сцены в качестве видимых, а значит, имеющих значение.

Его персонажи отчаянно ждут — отдельной квартиры, пришествия вестника, выздоровления или смерти. В «Семейном гнезде» сражаются с равнодушной системой за комнату в советской многоэтажке. Взгляд супругов мечтательно парит над реальностью, уже вынесшей этой истории приговор. В «Осеннем альманахе» смертельно больная мать ждет благосклонности сына, потихоньку сбывающего вещи в ломбард. В «Проклятии» томятся страстью, истребляющей надежду на перемены. В «Туринской лошади» ждут апокалипсиса, который давно наступил.

«Контакты в панельном доме»

Изматывающие долгие планы накапливают энтропию, ожидание разгоняется до таких скоростей, что единственным выходом оказывается преступление, единственной возможностью — предательство. Иными словами, нарушение статус-кво.

В сущности, Тарр всегда рассказывает одну и ту же убийственную историю. О людях, изгнанных из настоящего и поселенных в вечно не наступающем будущем. О тех, кто обманывает, и тех, кого обманут.

В «Сатанинском танго» жители Пустыни радуются возвращению Иримиаша. Не то чтобы Иримиаш был волшебником или святым, но он умеет дать им иллюзию, справиться с их нетерпением, уловить их с помощью образа — даже образа самой безнадежности.

Те, кто не верит в богов, нуждаются в фокусниках. А Иримиаш именно что трюкач, жутковатый распорядитель воображения, знающий, что изголодавшиеся утешатся зрелищем и не потребуют большего.

У Тарра сцена универсальна. Она становится символом дали, местом, где образы, часто непривлекательные вблизи, все еще имеют власть зачаровывать. Сценой оказывается дом или площадь, но еще чаще бар с облаками сигаретного дыма и флегматичным барменом, бубнящим что-то о правильной жизни.

«Человек из Лондона»

В баре назначаются свидания, в которых ничего не решается, там пьянеют от собственной чуждости, а в финале обреченные и усталые пускаются в пляс, словно пытаются истанцевать собственное отчаяние, никогда не преуспевая в этом.

Можно сказать, что у Тарра и нет ничего, кроме сцены. Однако сцена всего лишь способ укрыться от жизни — несчастной и нескончаемой. Безмерность, которую не осмыслить, не вынести, заставляет хвататься за обещание и успокаиваться иллюзией. Не случайно и смерть оказывается дорогой к спасению, а апокалипсис — разрешением от неопределенности жизни, обещающим немедленную развязку[5].

Эта классическая неспешность (своего рода синоним безмерности),

[5] Поэтому неизвестно, считать ли проклятием то, что герои прикованы к сцене, проживая дурную бесконечность воображаемых жизней, и есть ли у Тарра альтернатива этой фетишистской достоверности образов.

в которую погружает камера Тарра, и является испытанием. Его фильмы с их монотонным временем, втекающим в объектив, с напряжением, исходящим от лиц, непрестанно ищущих то, что лежит за пределами кадра, воссоздают траекторию бегства, но никогда не выполняют обещанного. Иногда сам Тарр становится пленником этой (во многом) садистской неспешности, как если бы обреченность и ожидание, которые камера лишь констатировала, превратились в Обреченность и Ожидание. А то, что являлось уделом — естественным, — вдруг стало проклятием, как нарушение порядка вещей.

Впрочем, патетика «Человека из Лондона» или «Проклятия» не более чем квинтэссенция его режиссуры, предъявляющей — порою слишком наглядно — приемы собственного письма. Тарр будто снимает сквозь увеличительное стекло, которое немедленно искажает его и так весьма близорукую оптику, реализуя излюбленные метафоры ожидания и зачарованности.

Сцена «Проклятия» открывается странным гулом скользящих корзин, парящих, словно фантастические объекты, по канатной дороге. Ирреальность пейзажа — вблизи вполне тривиального — обязана взгляду героя, смотрящего из окна. Камера дает его тень, потом спину и продвигается дальше, завершая движение в монтажной склейке. В ней взгляд словно бы слепнет, и эта мгновенная слепота, когда плавная камера встречает преграду, указывает на пределы взгляда и смысла.

«Туринская лошадь»

2

Тарру обычно ставят в упрек длину его фильмов (великолепных, но скучноватых), как если бы стиль нарциссически воспроизводил сам себя, не заботясь о том, что «все слова уже сказаны».

Странные обвинения режиссеру, чья мысль до такой степени связана с формой и чья одержимость материей рождает один из наиболее аналитически ясных стилей в кино.

В своих фильмах Тарр развивает, разрабатывает, совершенствует одну и ту же идею, выражая ее через один и тот же набор приемов.

Во-первых, герои, бегущие повседневности.

Во-вторых, язык, зачаровывающий даже тех, кто верит «на слово». Классическая фраза Тарра сочетает две крайности: как если бы камера увлекала все дальше и дальше, заставляя забыться в потоке повествования, а взгляд постоянно был направлен назад в поисках собственного начала.

В-третьих, литературоцентричность, присущая даже раннему, «документальному» Тарру.

Еще до всякого сотрудничества с Ласло Краснахоркаи его кино жило на ренту литературы. Герои знают, что истина не более чем краткая передышка. Однако от слова защищаются словом, привносящим в повествование опыт *другого* (опыт посредничества, данного языку), удаляя героя от самого себя и неуклонно смещая ось повествования. Можно сказать, что медлительность — изначальное свойство его картин. В пределе истории Тарра не имеют конца, и финал — лишь цезура перед вечно откладывающейся развязкой.

В «Семейном гнезде» разъехавшиеся супруги рассуждают о том, что их жизнь вот-вот устроится и нужна лишь квартира. Героев «Сатанинского танго» увлекает искусность Иримиаша, вселяющего в них, разуверившихся, очередную надежду. В «Осеннем альманахе» бесконечно цитируют Ницше, спасаясь от обреченности жизни и смерти (здесь почти что синонимов) фразой.

Тем же, кто сам сочиняет истории, отказано даже в иллюзии. Последние истончаются в литературных доносах (как Иримиаш и Петрина) или, подобно герою «Проклятия», с садистской неспешностью описывают самоубийство любовницы: свое равнодушие, брезгливость к ее мольбам, отвращение к мертвому телу и упоение от наступившей развязки[6]. Здесь каждый словно бы ждет, что язык остановит его. И не дождавшись, идет до конца, мстя языку за неспособность быть прерванным.

3

Можно сказать, что у Тарра спасает забвение, но даже оно остается не более чем идеалом.

Его камера приближается к вещи вплотную, тем самым препятствуя взгляду. И удаляется в тот самый момент, когда та, подобно киту из «Гармоний Веркмейстера», растает в тумане. Тарр любит эти неожиданные цезуры смысла. Не случайно при всем тяготении к тавтологии: этот дом, эта лошадь, этот, а не тот человек — он находит поддержку в условности[7]. Гипноз его стиля рождается из высокой абстрактности, до которой он каждый раз опустошает язык, действуя, как скульптор, убирающий все лишнее, отвлекающее. Или слишком лиричное.

Не случайно его метафоры — экзистенциальные по характеру. Они не описывают зрительный образ, в них нет никакого «словно», никакого уподобления — человек здесь действительно прекращает быть человеком, переживая чуждость и неподобие и оставаясь посредине: между телом и словом[8].

Для того чтобы лучше представить себе метафоры Тарры, процитирую короткий отрывок из сочинения его литературного альтер-эго: «Вольный ветер буквально несет нас куда хочет, а мы, уносимые этим воздушным потоком, не без смешных ужимок хватаемся за голову или, вцепившись в колени кончиками тонких пальцев, что-то бормочем вслух в надежде успокоить себя. Если обычно у нас, в общем-то, хватает такта, чтобы ничего о себе не выяснять, теперь мы настолько ослабели, что начинаем искать ясности — разумеется, как будто просто так, в шутку, как старательно ловят маленьких детей, кото-

---

[6] Этот эпизод является цитатой, или, скорее, парафразом, бергмановского «Причастия».

[7] Чем сильнее его желание поймать настоящее, тем более театральной становится сцена.

[8] Вероятно, закономерно, что один из самых странных кадров современного кинематографа принадлежит Беле Тарру («Осенний альманах»). Его персонаж, стоящий на стеклянном полу и схваченный камерой с нижнего ракурса, демонстрирует человеческое как скандал или нонсенс, как абсолютное отклонение и выпадение из правила.

рые убегают от нас медленными маленькими шажками. Мы лезем куда-то, как кроты, и вот, совершенно черные, с бархатной шерсткой, вылезаем из своих осыпавшихся песчаных нор, вынув вверх свои бедные красные лапки, вызывающие нежную жалость» («Созерцания» Кафки). Очевидно, что Кафка не уподобляет себя кроту, но ощущает себя «вылезающим из песчаной норки и вызывающим нежную жалость».

У Тарра мы встречаемся с тем же самым. Человеческое интересует его как мгновенный скачок из одной реальности в следующую. Можно сказать, в очередную иллюзию, поддерживающую в нем человеческое. Поэтому в его метафорах нет ни уподобляемого, ни того, чему оно уподобилось. В сущности, все его фильмы есть непрерывная череда превращений, как если бы время — до этого медлящее — сводила бы внезапная судорога и действие резко менялось.

В «Гармониях Веркмейстера» мы находим классический пример «превращения по Тарру». Толпа устремляется громить городскую больницу. Камера снимает их воровские, искореженные походки, их странное равнодушие, с которым они крушат все вокруг методично, с глухим монотонным стуком. Кажется, бойня никогда не закончится. Однако в конце коридора толпа останавливается. Рука сдергивает пластмассовый занавес, за которым — в лучах ослепительно белой ванной — обнаженный старик, застигнутый в нескладной и от этого беспомощной позе.

Эта внезапная встреча переживается как зрелище и происходит на сцене. После нее все меняется. Люди уходят из опустошенной больницы. Но теперь они идут по-другому: не крадучись, но боясь потревожить друг друга, смущенные, сбитые не столько *с толку*, сколько *с пути*.

В этом отрывке — словно в миниатюре — весь Бела Тарр. С его способностью длить действие монотонно и долго, а потом без паузы поместить зрителя в самую сердцевину иллюзии. Впрочем, этот отрывок говорит нам не столько о зрителе или о его нескончаемом ожидании и внезапном гипнозе сцены, сколько о режиссере, который так безгранично верит в кинематограф, что забвение изначальной двусмысленности — между миром и образом — дает его «объективному», «незаинтересованному» искусству сохранить абсолютный характер ценностей.

Не потому ли в конце концов Тарр покинул кинематограф, что однажды не выдержал неустранимой двусмысленности собственного искусства? Он снимал свои ленты, зная, что существует конец всего, и одновременно зная, что фильмы (а также слова и образы) по природе своей бесконечны. И что они заканчиваются за пределами самих себя. Где-то в истории.

פסטיבל הקולנוע הישראלי
10.10.-17.10

КАТРИЭЛЬ ШОРИ:

«Государство не вмешивается»

Киноиндустрия Израиля родилась не десять и не пятнадцать лет назад, но у нас еще нет глубоких традиций, потому что самой стране всего шестьдесят пять лет. Если говорить об игровом кино, а я буду рассказывать преимущественно о нем, по сути оно существует примерно с конца 50-х. Как и в любой стране, киноиндустрия Израиля переживала взлеты и падения и первые два десятилетия финансировалась исключительно частными инвесторами. В то время в основном снимались фильмы, нацеленные на широкую аудиторию. Это были главным образом комедии, в их основе часто лежали истории о непростых отношениях в мультикультурном обществе Израиля. Незатейливый мейнстрим, довольно, впрочем, качественный: забавное, полезное, нужное людям кино.

В 1979 году группа кинодеятелей, в которую входил и я, решила, что хочет делать кинематограф другого рода — более личностный, проблемный, пытающийся раскрыть разнообразные возможности киноязыка. Можно сказать, это движение было сродни британскому kitchen sink drama, «драматургии кухонной раковины» — театру, обращенному к повседневной реальности. Но все мы понимали, что не сможем делать этого исключительно на деньги частных инвесторов. Нам удалось убедить четырех членов израильского парламента в важности такого начинания, доказать, что отечественное кино, как и другие виды искусства, должно получать государственную поддержку. Поскольку большинство отцов-основателей Израиля приехали из Украины, России и других стран бывшего СССР, для них каноническими видами искусства были литература, театр, музыка, танец. Они не могли понять, что такое кино — индустрия, развлечение, бизнес, искусство?

В какой-то момент, когда остальные члены парламента «спали», эти четыре человека сумели, впервые в нашей истории, провести закон о создании системы государственной финансовой поддержки киноиндустрии. Он вступил в силу в 1980 году, я тогда работал ассистентом режиссера на съемках первого национального игрового фильма, одобренного и профинансированного новообразованным Израильским Фондом поддержки кинематографии. С этого момента начался новый этап развития израильского кино, можно сказать, наша «новая волна». Это были скорее артхаусные картины — более личные, камерные, затрагивавшие актуальные проблемы и темы, волновавшие и художников, и, главное, общество. Киномейнстрим, производивший-

---

Лекция Катриэля Шори, директора Израильского Фонда кино, состоялась в октябре 2012 года в клубе Dome в рамках Фестиваля израильского кино в Москве.

ся на средства частных инвесторов, по-прежнему процветал, но теперь у него появилась альтернатива — это было молодое кино, которое снимали в основном начинающие режиссеры, многие из которых учились за рубежом.

В 1983-м я оказался вовлечен в производство картины, ставшей впоследствии одной из самых популярных и успешных в истории израильской киноиндустрии: она даже вошла в финальную пятерку номинантов на «Оскар» — «За решеткой» (Beyond the Walls). В одном только Израиле с населением шесть миллионов человек на нее было продано более миллиона билетов, что невероятно для потенциальной киноаудитории такой страны. Это был суперуспех. Мы продолжали работать. В 1989-м вновь произошли перемены. Министерство промышленности и торговли и Министерство культуры решили объединить усилия и предоставить больше средств Фонду кино — финансирование тогда резко увеличилось. Но споры о том, что же такое кино — индустрия или искусство — продолжались. Годы с 1989-го по 1995-й оказались лучшими в истории отечественного кино с точки зрения финансирования, причем и производства, и проката. Фонд упрочил свои позиции, снимались хорошие фильмы, индустрия процветала.

В 1995-м министром промышленности и торговли стал выходец из России Натан Щаранский. Он пришел к выводу, что кино — все-таки не индустрия, а искусство, обращенное к немногим. Он сильно урезал финансирование, и мы остались фактически без гроша. Тогда начался спад. Во второй половине 90-х израильское кино практически исчезло, в том числе из мирового фестивального пространства. Но что еще важнее и печальнее — мы потеряли аудиторию в самом Израиле. Конечно, дело было не только в деньгах, но и в темах, в сюжетах. 1998 год считается наихудшим в истории израильского кино: бокс-офис игровых фильмов составил 0,3 процента. Обычно в год в Израиле продается около десяти миллионов билетов. Из них на все отечественные картины — всего 36 тысяч билетов! Это был полный коллапс. Кинематографисты находились в отчаянии. Многие утверждали, что о кино теперь можно забыть. Мы тогда снова решили инициировать кампанию в израильском парламенте — с целью добиться принятия нового закона о кино. По сути, наша просьба была очень проста: дать нам еще один шанс. Несколько членов парламента поняли нашу позицию, и по прошествии времени новый закон был, наконец, принят. Появился государственный акт, по-настоящему структурировавший систему финансирования кинопроизводства, — кино перестало быть пасынком в культурном пространстве Израиля. Мы тогда заявили, что если кино — искусство, а не только индустрия, оно должно так же субсидироваться государством, как театр, музыка, литература, поскольку в условиях современного рынка не может само себя содержать.

В январе 1999 года мне предложили возглавить Израильский кинофонд, который к тому времени уже пользовался поддержкой всех участников кинопроцесса. И мы начали осуществлять план масштабного восстановления отечественной индустрии. Это, безусловно, был долгий путь. В конечном счете, мы поняли несколько важных вещей. Прежде всего то, что истинной задачей фонда должно стать создание системы, которая позволит выявлять талантливых кинематографистов и предоставит им шанс проявить себя. Мы также осознали, что необходимо вернуть доверие аудитории к родному кино. Дать понять зрителям, что наступает пора перемен. Попросить их еще раз поверить нам. Было ясно, что прежде чем выходить в мировое кинопространство, нам необходимо укрепить свои позиции внутри собственной страны.

Медленно, шаг за шагом, мы начали вновь налаживать, точнее, восстанавливать связи с широкой публикой. Проводили самые разные мероприятия, нацеленные на привлечение аудитории.

В 2001 году появился фильм «Поздняя женитьба» (Late Marriage), созданный иммигрантом из Грузии Довером Кошашвили, ставший, можно сказать, «локомотивом» нового израильского кино. Интересно, что 70 процентов

диалогов в картине шли на грузинском языке. В Израиле, как оказалось, проживают множество иммигрантов из Грузии — они живут рядом, вместе с нами, но мы ничего не знали об их жизни, традициях, культуре. Стало очевидно, что Фонд кино непременно должен предоставлять возможность режиссерам из самых разных регионов страны рассказывать свои истории, раскрывать особенности собственного мира, взглядов на происходящее. Это чрезвычайно важно, поскольку Израиль — многонациональное государство. Фильм

«За решеткой», режиссер Ури Барбаш

«Поздняя женитьба» был показан в рамках программы «Особый взгляд» на Каннском кинофестивале. Впервые за много лет израильская картина попала в официальную программу на фестиваль класса «А». Настал момент вновь открыть миру израильское кино.

С того момента дела в израильском кинематографе пошли в гору, он начал полноценно развиваться. В 2004 году, спустя пять лет после принятия нового закона, мы продали уже 1,2 миллиона билетов на израильское кино. Власти были довольны, они увидели, что закон дал реальные результаты. Работала стратегия продвижения израильского кино в мире, интерес к нему постепенно возрастал. В результате за последние пять лет четыре израильские полнометражные картины входили в финальную пятерку номинантов на «Оскар» в категории «Лучший зарубежный фильм». Для меня этот факт не так уж важен, но для политиков, пиарщиков и широкой публики это профессиональная оценка, имеющая огромное значение.

Одна из основных черт израильского кино — сосредоточенность на персональных, частных историях людей. У нас, в отличие от кино США и Великобритании, нет сложившихся традиций экранизации литературных произведений. Конечно, появляются экранизации, но они немногочисленны, большинство же фильмов основано на личном опыте режиссеров, насыщено их переживаниями. Зачастую режиссер фильма выступает также и автором сценария. По сути, это то кино, которое принято называть «авторским» — оно есть и в Европе, и в Америке. Мне это кино не очень близко, я скорее предпочитаю смесь авторского кино и мейнстримного. Но в Израиле сейчас преобладает, скорее, артхаус. Самыми популярными фильмами, в том числе за рубежом, часто становились картины биографического характера, многие из них даже можно назвать автобиографическими: их сюжеты по сути рассказывают о жизни самих режиссеров.

Мне кажется, за последние три-пять лет израильский кинематограф обрел свой голос, выработал оригинальный киноязык, хотя, конечно, это лишь мое мнение, я могу ошибаться. Большая часть картин — малобюджетные, так что в них нет каких-то впечатляющих эффектов. Все строится на очень смелых, проникновенных, свободных, насыщенных, порой даже агрессивных диалогах и, конечно, на блестящих актерских работах. Еще семь-восемь лет назад успех израильской картины казался многим, в том числе и мне, счастливой случайностью, однако сегодня мы видим, что это не так. Шесть израильских фильмов были только в 2012 году отобраны для Венецианского кинофестиваля, семь картин были показаны на фестивале в Торонто. И тем не менее не стоит задаваться, забывать, что маятник в любую минуту может качнутся в обратную сторону.

«Поздняя женитьба», режиссер Довер Кошашвили

Если говорить о киноиндустрии в широком смысле, ее главной опорой, как и во многих других странах, является телевидение. В среднем в Израиле снимается 300—400 часов игровых сериалов в год, а также около восьмидесяти документальных картин. И около двадцати полнометражных художественных фильмов. У нас достаточно много кинокомпаний, некоторые из них специализируются на определенных типах продукции, другие, чтобы остаться на плаву, занимаются всем подряд. Сейчас производством игрового полнометражного кино активно занимаются двенадцать-четырнадцать продюсеров, это не так много. Такая работа — всегда большой риск. К сожалению, в Израиле практически невозможно снять фильм без государственной поддержки. Меня это не радует, но такова реальность. Если продюсерам не удается получить господдержку, они обращаются к крупным телекомпаниям, которые — согласно закону — обязаны инвестировать средства в кинопроизводство. Хотя, конечно, они постоянно стараются увильнуть от выполнения этих обязанностей.

Наконец, произошло то, чего мы совсем не ожидали: интерес к израильскому кино в мире значительно усилился, появилось множество талантливых режиссеров и продюсеров. Сегодня треть средств общего бюджета израильского игрового кино поступает из других стран — в основном европейских, но иногда из США и Канады: развивается копродукция. Есть страны, в которых работают отличные сценаристы; в других — прекрасные режиссеры, но отсутствует необходимая производственная инфраструктура. В-третьих, имеются превосходные, умнейшие продюсеры, но не хватает идей, сюже-

тов. Нам в какой-то момент крупно повезло. Появились нетривиальные сюжеты, талантливые режиссеры и искусные продюсеры. Благодаря этому счастливому совпадению иностранные продюсеры, крупные телеканалы и прочие потенциальные спонсоры постепенно прониклись доверием к израильскому кино и стали охотно инвестировать в него средства.

Чтобы привлечь израильских зрителей в кинотеатры, мы предпринимали множество различных мер. Думали о том, где и как сможем получить так называемую «пойманную» — невольную — аудиторию (captive audience), ту,

«Долг», режиссер Асаф Бернштейн

которая будет в каком-то смысле вынуждена смотреть кино. Им дадут некое оценочное указание или у них просто не будет иного выбора. Обычно это учащиеся школ, солдаты, проходящие службу в армии, пассажиры авиарейсов. Если люди не идут смотреть фильмы в кинотеатры, мы «привезем» фильмы к ним. И вместо того чтобы тратить деньги на привлечение зрителей в кинотеатры, мы решили тратить их на то, чтобы доставлять картины к зрителю: ездили с ними по разным городам страны, показывали в клубах, парках — везде. Все сеансы были бесплатные. Мы искренне хотели, чтобы зрители дали нам второй шанс. Надеялись: люди постепенно увидят, что ситуация в отечественном кино изменилась, оно может быть интересным, глубоким, сильным. Это и стало бы началом возрождения.

Нам были нужны несколько фильмов, которые бы стали популярными, обсуждаемыми. Фонд стал выделять более крупные суммы на маркетинг, выпуск, дистрибьюцию и прокат израильских картин. Прежде основная часть средств вкладывалась в производство. Мы решили перераспределить средства. Это справедливо для любой сферы бизнеса. Нелогично не уделять должного внимания маркетингу, распространению продукта, созданию благоприятных условий для его внедрения на рынок и продвижение. Нам нужно было произвести ребрендинг отечественного кино.

Все телеканалы Израиля, в том числе частные — кабельные сети, спутниковые и прочие способы доставки продукта, — обязаны ежегодно выплачивать государству определенные деньги за показ фильмов. В то время, когда закон вступил в силу, эти выплаты составляли около 2,5—3 процентов годового валового дохода телеканалов. Государство решило отказаться от половины этой суммы, которая непосредственно шла на финансирование киноиндустрии. В среднем она приблизилась к 15 миллионам евро в год. Эта сумма идет на финансирование всей киноиндустрии.

Фонд, который я возглавляю, занимается только игровыми фильмами. Есть еще четыре фонда, поддерживающих документальное, короткометражное, экспериментальное и прочие виды кино. Их средства идут также на организацию фестивалей и других мероприятий. Из их денег наш фонд получает еще около шести миллионов евро. Мы имеем право покрывать до 70 процентов производственных расходов. Контракт с продюсером подписываем лишь в том случае, если он может предъявить доказательства того, что сможет покрыть остальные 30 процентов своих затрат. Кроме того, мы можем, заключая отдельный контракт, предоставлять дополнительные средства — до 50 тысяч евро — на маркетинг и дистрибьюцию картины в Израиле. Если видим, что продюсер готов продвигать фильм на международный рынок, показать его на зарубежных фестивалях или найти агента по продаже, то имеем возможность предоставить ему дополнительно до 15 тысяч евро — на изготовление субтитров, рекламных материалов, брошюр, пресс-релизов. Мы готовы содействовать фильму на всех этапах — от синопсиса до продвижения готовой продукции за рубежом.

Средний бюджет полнометражного игрового фильма в Израиле — от одного миллиона долларов до одного миллиона евро. Я говорю о нормальном качественном фильме. К сожалению, есть бюджеты и много меньше. Если картина снимается в копродукции, ее стоимость может доходить до 1,5—1,8 миллиона евро, но она никогда не превышает двух миллионов евро.

У нас действует очень простой, честный и прозрачный метод отбора проектов для поддержки. В этом году, например, мы получили на рассмотрение 180 полностью готовых сценариев, а деньги есть на создание только двенадцати произведений. В выборе обычно участвуют три человека, которые читают все сценарии. Все они кинематографисты и в перерывах между собственными проектами соглашаются сотрудничать с фондом. Каждый из них читает все 180 сценариев. Имена отборщиков всем известны, а им, в свою очередь, известны имена авторов. Никакой анонимности, никаких тайн.

Каждый претендент, предоставляющий сценарий, имеет право получить исчерпывающий письменный отзыв, рецензию на свою работу от каждого из экспертов. После того как сценарии прочитаны, мы обсуждаем их с отборщиками, составляем шорт-лист. Разбиваем весь объем предложений на две части. Сначала из девяноста работ выбираем около двадцати пяти — их читаю и я. Затем мы снова обсуждаем все прочитанные сценарии и отбираем уже из них пять-шесть работ. Также оговариваем суммы, которые мы готовы будем предоставить режиссерам. Это не равные суммы. То же самое затем делаем со второй половиной проектов.

Состав отборщиков регулярно меняется. У всех свои вкусы и разные подходы к работе со сценариями. Каждый автор имеет право представить свой сценарий несколько раз — на рассмотрение каждой новой тройке отборщиков. Это очень простой, ясный и четко организованный процесс. У автора есть несколько шансов. Если все-таки автор, представив свой сценарий несколько раз, так и не получил одобрения ни в одной из групп отборщиков, то — что ж, ему не повезло. Принципы работы этой системы заранее известны всем участникам кинопроцесса, все знают, как мы отбираем сценарии, чем руководствуемся, как оцениваем. Все имеют равные шансы: нам не важно, кто автор — мастер, получивший «Оскар» за свой предыдущий сценарий, или дебютант, вчерашний студент киношколы.

Наш фонд — не государственная структура. Это зарегистрированная, лицензированная неправительственная организация, управляемая советом директоров во главе с председателем. В своей работе мы не подчиняемся государству. Это было одним из условий, оговоренных в законе о кино: важно было максимально оградить киноиндустрию от вмешательства политиков. Могу абсолютно честно сказать, что за все годы работы мне ни разу не позвонил ни один министр или член парламента. На фонд никто не давит, государство не вмешивается. Если взглянуть на израильское кино последнего

десятилетия — и на игровое, и в особенности на документальное, — можно увидеть, что в нем зачастую звучит довольно смелая, резкая критика в адрес правительства. Это возможно потому, что мы свободны. Я знаю, что многие политики часто не одобряют те фильмы, которые мы поддерживаем. Но для меня, как и для моих коллег, независимость творчества важнее всего. Иногда, правда, мне звонят лоббисты, но это ни на что не влияет. Главный критерий при отборе проектов для нашей команды — кинематографические достоинства и содержательный потенциал сценария, талант режиссера, профессионализм продюсера.

В последние годы, как известно, многие кинематографисты из разных стран уезжают в США. Риск высок, руководители телеканалов испытывают колоссальное давление — от них постоянно требуют успешных проектов. И они ищут новые успешные, особенно игровые, форматы по всему миру. Например, сериал Be Tipul («В лечении»), который в Америке назывался «Лечение» (In Treatment), оказался уникальным, блестяще придуманным и очень рейтинговым. Достаточно простой и дешевый в производстве, он был куплен разными странами, и израильский продюсер неплохо на этом заработал. То же произошло и с сериалом «Военнопленный». Его американский римейк «Чужой среди своих» (Homeland) также оказался невероятно успешным, получил в США «Эмми» во всех номинациях.

Руководители израильских телеканалов сейчас сами стараются продвигать свои проекты за рубеж, стремятся показать миру свою продукцию. Это касается не только телепродукции, но и кино. Израильский фильм «Долг» лег в основу американо-британского римейка «Расплата», в главной роли снялась Хелен Миррен. И авторы оригинального фильма, и наш фонд как инвестор получили за это деньги.

Некоторые наши сценаристы, актеры и режиссеры уезжают в США на время, чтобы поработать над конкретными проектами, но массового переселения израильских авторов в Голливуд не наблюдается.

Перевод с английского Елены Паисовой

Р А З Б О Р Ы

Pécs
Danube
Subotica
Bjelovar
Kikinda
Sombor
Timişoara
CROATIA
Osijek
Vojvodina
Vukovar
Zrenjanin
Novi Sad
Slavonski Brod
Federation of Bosnia and Herzegovina
Vrsac
Prijedor
Ruma
Republika Srpska
Pančevo
Banja Luka
Doboj
Brčko
Belgrade
Bijeljina
Šabac
Sava
Ključ
Tuzla
Smederevo
BOSNIA AND HERZEGOVINA
Valjevo
Serbia
Zenica
Glamoč
Srebrenica
Kragujevac
Sarajevo
Užice
Paračin
Pale
Federation of Bosnia and Herzegovina
Kraljevo
Goražde
Split
Foča
Mostar
Republika Srpska
Priboj
Novi Pazar
Ploče
Bijelo Polje
Kosovska Mitrovica
Neum
Montenegro
Berane
Nikšić
Peć
Priština
Dubrovnik
Kosovo
CROATIA
Podgorica
Gnjilane
Dakovica (Djakovica)
Uroševac
Kotor
Prizren
Bar
Shkodër
Kukës
Tetovo
Gostivar
Shëngjin
Peshkopi
Adriatic Sea
Tirana
Durrës
Lake Ohrid
Elbasan
Ohrid
Bitola
ALBANIA
Lake Prespa
Lushnjë
Bari
Berat
Korçë
Brindisi
Taranto
Lecce
Vlorë
Tepelenë
Strait of Otranto
Otranto
Gjirokastër
Sarandë
Corfu
Ioánnina
50 Kilometers
50 Miles

Если время от времени у нас еще появляются хотя бы отголоски свидетельств того, что происходит в республиках бывшего Союза — это позволяют делать сохранившиеся с тех времен кинофестивали, — то уж совершенно неизвестным пространством является некогда очень знаменитые кинематографии стран бывшего социалистического лагеря.

Десятый номер 2009 года журнала «Искусство кино» был посвящен процессам, происходящим в кино стран Центральной и Восточной Европы за двадцать лет после падения Стены. Теперь нам показалось важным более детально разобраться с итогами трансформаций кино «после социализма» в каждой из стран, почувствовавших на себе последствия реализации Великой Утопии. В публикуемых в этом и следующем номерах журнала аналитических материалах, которые рассказывают о нынешнем состоянии кинематографа Сербии, Хорватии, Боснии и Герцеговины, Венгрии, Чехии, Польши, мы узнаем об экономических условиях функционирования кино в этих странах, о государственном и частном продюсировании, о результатах, к которым привела смена поколений режиссеров, трансформация национальных культурных традиций. И конечно же, самое главное, о том, «про что» снималось кино в этих странах.

ЮРИКА ПАВИЧИЧ

Оковы «балканского стиля»

КИНО ПОСЛЕ РАСПАДА ЮГОСЛАВИИ

Любимая игрушка Тито

В истории мировой культуры редко встречаются случаи, когда можно точно назвать дату смерти национального кинематографа. Кино Югославии — один из таких примеров. Оно умерло 23 июля 1991 года, в городе Пула на западном побережье полуострова Истрия. В тот летний день там должна была состояться церемония открытия Югославского кинофестиваля, который (по традиции, зародившейся в эпоху правления Иосипа Броз Тито) ежегодно проходил в последнюю неделю июля на впечатляющей римской арене, построенной еще во времена Веспасиана. Все было готово к началу фестиваля: напечатаны постеры и каталоги, предварительно распроданы билеты, опубликована официальная программа, и Пула с нетерпением ждала прибытия самого именитого гостя фестиваля — голливудского актера Джона Малковича. Однако обстановка в стране была напряженной. В то лето Словения и Хорватия объявили

о своей независимости, Словения подверглась нападению федеральных войск, а политический конфликт между хорватами и сербами медленно перерастал в открытую войну. За день до начала фестиваля хорватская деревня неподалеку от Осиека была сожжена сербами. Сербские националисты из народного ополчения отключили электричество в южных частях Хорватии, а хорватские радикалы в нескольких городах взорвали магазины, принадлежавшие сербам. В подобной ситуации проведение кинофестиваля казалось неуместным и бессмысленным.

В первый день фестиваля, после утренних пресс-показов, организаторы провели пресс-конференцию и заявили, что фестиваль отменяется в знак протеста против насилия. В течение последующих нескольких месяцев небольшие локальные стычки переросли в настоящую войну, и вскоре Югославия исчезла с карты мира. В последующие десять лет на территориях страны было много войн, начиная с десятидневной войны за независимость Словении в июне 1991-го, и заканчивая конфликтами между македонцами и албанцами в Македонии в 2001-м.

Отмена последнего кинофестиваля в Пуле была не просто знаковым культурным событием: в символическом смысле этот день, в сущности, ознаменовал конец самого существования Югославии. Фестиваль был главным мероприятием в ее кинематографической жизни. Проводимый в городе неподалеку от резиденции Тито, который и сам регулярно посещал киносмотр на острове Бриони, он подчеркивал социальную важность кинематографа для этой коммунистической страны. Тот летний день в Пуле стал, образно выражаясь, датой смерти целого государства.

Иосип Броз Тито был ярым фанатом кино. В каждой из его многочисленных резиденций был устроен небольшой кинотеатр, где президент ночами напролет смотрел фильмы. Особую страсть он питал к вестернам, и именно поэтому коммунистическая Югославия удостоила почетной национальной награды Джона Форда, хотя он, как известно, был антикоммунистом и придерживался консервативных политических взглядов.

Личные пристрастия Тито совпадали со стилистическими предпочтениями югославских кинематографистов. Начиная с 1950-х годов, они тщательно изучали и пытались имитировать схемы лучших произведений классического Голливуда в отечественных триллерах, мелодрамах, приключенческих фильмах. Среди них были и картины, ставшие любимой «игрушкой» Тито — пышные эпические военные драмы. В некоторых из них снимались такие звезды, как Юл Бриннер, Орсон Уэллс, Хельмут Бергер, Харди Крюгер, Сергей Бондарчук и Ричард Бартон, который, к слову, играл самого Тито в фильме 1973 года «Пятое наступление». Некоторые из этих картин становились популярными за границей, как, например, «Вальтер защищает Сараево» боснийского режиссера Хайрудина Хрваваца. (В Китае эта лента была столь успешна, что в честь ее главного героя Вальтера был назван особый сорт пива.) Одним из настоящих мастеров батальных югославских блокбастеров был режиссер из Черногории Велько Булайич, обучавшийся в Экспериментальном центре кинематографии в Риме, начинавший свою карьеру как неореалист. Позже он сумел органично вплести эстетику неореализма в свои масштабные военные картины, близкие по духу работам Михаила Чиаурели.

Благодаря нейтральной позиции Югославии в вопросах внешней политики, относительному либерализму и открытости западному миру, страна привлекала зарубежных режиссеров, особенно тех, кто придерживался необщепринятых левых политических взглядов. Поэтому неудивительно, что в Югославии работали Николас Рей и Орсон Уэллс, а многие итальянские неореалисты — такие, как Элио Петри, Чезаре Дзаваттини, Джузеппе Де Сантис, — снимали здесь картины на местных языках.

На последнем этапе своего существования югославское кино было уже признанным в мире, имело мощный внутренний коммерческий потенциал. Однако в 80-е страна погрузилась в кризис, пережить который не суждено бы-

ло ни ей самой, ни ее кинематографу. В результате нескольких войн на территории бывшей Югославии возникли семь новых государств. Одно из них — Косово — не входит в состав ООН, хотя и признается как независимое государство 98 процентами ее членов. Соответственно, в кинопространстве бывшей Югославии зародились семь совершенно новых национальных кинематографий.

Расцвет национального кино

Развитие этих кинематографий началось в 1991-м, и тогда у них, разумеется, было много общего: они были наследниками определенной кинематографической традиции, в каждой федеральной республике — в соответствии с организационными принципами, схожими с теми, что действовали в СССР, — были свои киностудии. Однако в дальнейшем этим кинокультурам предстояло развиваться в совершенно разных экономических и социальных условиях.

В некоторых странах, например в Словении, Хорватии и Сербии, кинопроизводство продолжалось относительно благополучно. Другие же были вынуждены фактически заново выстраивать киноиндустрию после — зачастую довольно длительных — перерывов. Так кинематограф Боснии и Герцеговины начал возрождаться после 2001 года, когда фильм Даниса Тановича «Ничья земля» (кстати, не боснийского производства) получил премию «Оскар» и породил интерес к кинематографу у представителей боснийского политического истеблишмента. В Косове восстановление кинопроизводства началось после фактического признания независимости государства в 2001 году. В Черногории также не так давно стартовал процесс возрождения национального кино. После 1991 года в Косове и Черногории было создано приблизительно десять игровых картин, а вот в Хорватии и Сербии такое количество фильмов производят почти ежегодно.

Кинематографисты ряда стран постюгославского пространства активно субсидировались государством, от которого зависели, как, например, в Словении или Хорватии, где в результате этой зависимости кино оказалось под мощным влиянием радикальной националистической идеологии.

А вот в Сербии в первые пятнадцать лет после распада Югославии кино зависело не от государственных дотаций (их, в сущности, не было), а исключительно от рыночной привлекательности национального продукта и его успеха у зрителей. Отчасти такой ситуации помогало то обстоятельство, что в стране действовало эмбарго и многим голливудским фильмам путь в местные кинотеатры был закрыт. Вынужденная переориентация на отечественный бокс-офис помогла сербскому кино стать более коммерчески гибким и относительно независимым от правящего режима. Но вместе с тем

«Ничья земля», режиссер Данис Танович

это препятствовало появлению в сербском кино острых тем, способных вызвать раздражение и критическую реакцию публики. Популярность, как известно, порой может приводить примерно к тем же последствиям, что и цензура.

В то же время все эти национальные кинематографии зависели от олигополии, доминировавшей в сфере арткино. Она не столь известна, как олигополия в сфере коммерческого кино, но тем не менее мощная и властная. В числе жестких заказчиков были пять-шесть крупных агентств в Париже и Берлине, занимавшихся международными продажами, несколько дистрибьюторских компаний и три кинофестиваля: в Канне, Берлине и Венеции. В 90-е годы внимание этих селекционеров было приковано к западной части Балканского полуострова, где шли войны. Политический интерес к Югославии вызвал и повышенный спрос на югославское кино, а также на фильмы о самой стране. Создатели брендов должны были найти такие фильмы, и наконец им это удалось. Результатом таких поисков стал так называемый «балканский кинематографический стиль» (Balkan cinema style).

1990-е: кинематограф «самобалканизации»

Среди наиболее ярких примеров этой стилистики — четыре невероятно успешные картины, снятые в 90-е годы: «Перед дождем» Милчо Манчевски, «Андерграунд» Эмира Кустурицы, «Красивые деревни красиво горят» Срджана Драгоевича и «Бочка пороха» Горана Паскалевича. Эти фильмы иллюстрируют стилистическую тенденцию, проанализированную американским литературным критиком и теоретиком марксизма Фредриком Джеймисоном. В своем эссе «Размышления о кинематографе балканских стран» (2004) он пишет, что это кино использует наихудшие стереотипы о балканских странах, радикализирует их, превращая в карикатуры, и словно бы посылает потенциальному «западному» зрителю сообщение: «Смотрите, мы как раз такие, какими вы нас представляете, и даже хуже!»

«Андерграунд», режиссер Эмир Кустурица

От просмотра таких картин западная аудитория получает двойное удовольствие. Они обнадеживают зрителей, оправдывая укоренившиеся стереотипы о «дикарях из балканских стран», и в то же время помогают им справиться с угрызениями совести или сожалениями по поводу собственной пассивности во время жестоких балканских войн. Поскольку это кино эксплуатирует представления иностранцев о странах этого региона, некоторые теоретики именуют его кинематографом «самобалканизации».

Фильмы такого рода — и особенно работы Кустурицы — имели оглушительный успех во всем мире. При этом у себя на родине они зачастую вызывали негодование и гнев интеллектуалов, критиков и теоретиков. Яркий пример — отношение известнейшего словенского культуролога-марксиста Славоя Жижека к фильму Кустурицы «Андерграунд». В середине 90-х Жижек резко раскритиковал картину. В одном из своих эссе, которое часто цитируется историками и киноведами, он пишет, что «Андерграунд» «пробуждает либидозную энергию сербского национализма». Развитие политических взглядов Кустурицы в последующее десятилетие подтвердило верность этого высказывания. С начала 2000-х годов режиссер превратился в одного из самых ярых

националистов Белграда, обрел значительную символическую власть и по-прежнему пребывает в состоянии открытой идеологической войны с либеральной, вестернизирующейся Сербией.

Что же было не так с «балканским стилем», недавно столь популярным во всем мире?

В основе фильмов, выстроенных согласно этой поэтической модели, было представление об истории балканских стран как о замкнутом, циклическом, вечно повторяющемся фатуме, в котором территории, народы и соответственно персонажи проходят через неизменные циклы разрушительного зла и насилия. Блуждая по этим жутким кругам, персонажи никогда не извлекают из этого процесса полезных уроков. Герои фильмов «балканского стиля» не способны изменяться, преодолевать собственные темные страсти, побороть извечную жажду мести, не могут исправлять свои ошибки.

Повествование в подобных картинах часто разрабатывается через метафоры тектонического, теллурического или метеорологического характера, такие, например, как круг, подземная пещера, туннель (потенциальный очаг катастрофы), буря, пожар, дождь. Эти метафоры часто отражены и в самих названиях фильмов.

В таких картинах в качестве стилистических приемов часто используются карикатура и стилизация, гротеск и грубые, фарсовые или физиологические образы.

Эти фильмы неизменно несли в себе скрытый политический подтекст, анализом которого занимались многие теоретики и критики. Представляя войну в Югославии как некий природный феномен, «землетрясение» (формулировка знаменитого музыканта Горана Бреговича), как циклическое проявление мощи всесильного рока, режиссеры тем самым снимали ответственность с конкретных политических деятелей, национальных идеологий, с граждан, голосовавших за определенных политиков, за то, что произошло в этих странах. Таким образом, они давали Западу понять, что при любых обстоятельствах произошедшая война была неизбежна.

«Бочка пороха», режиссер Горан Паскалевич

Возможно, именно поэтому фильмы, столь успешные в мире, пользовались дурной репутацией в таких странах, как Босния и Герцеговина, считавших себя жертвами той войны. Такие фильмы, как «Андерграунд», «Красивые деревни красиво горят» воспринимались там как ловкая пропаганда — как средство, призванное заглушить чувство ответственности у каждого отдельного гражданина. Вина за развязанную войну и установление диктатуры возлагалась на некие внеисторические роковые факторы, воздействие которых никто из нас не в силах изменить или отвратить. Такие фильмы поощряли пассивность граждан, ту самую пассивность, которая во многом и порождала войны и террор.

В то же время фильмы «балканского стиля» были настолько популярными в мире, что превратились в своего рода международный культурный бренд. Балканское кино постигла примерно та же участь, что и балканскую музыку, унифицированную, максимально упрощенную и «экзотизированную» на потребу международному рынку. Успех «балканского стиля» вдохновил многочисленных имитаторов, в том числе и зарубежных. Среди них было множество авторов из центральноазиатских регионов бывшего СССР. Так «балкан-

ское кино» превратилось в стереотипный набор инструментов для авторов из полуразвитых стран «экзотических» регионов.

Контрответ: кинематограф «самовиктимизации»

Кинематограф «балканского стиля» критиковали за скрытые политические подтексты и релятивизм, однако в постюгославском кино (особенно хорватском) 90-х годов доминировала еще одна тенденция, отражавшая совершенно противоположное отношение к войне и ее последствиям. В странах, считавших себя жертвами агрессии — в тех, где в тот период снималось кино, — легко можно выделить целый класс схожих по духу фильмов, в которых повествование выстраивается вокруг понятия «виктимность», «жертвенность». Такие картины, хотя и редко, встречаются в боснийском кино. Есть они и в кинематографе Косова (например, «Анафема» Агима Сопи, 2006). Фильмов там так мало, что сложно рассуждать о каких-либо доминирующих тенденциях. Но наиболее характерными такие картины были для кинематографа Хорватии до 1999-го — года смерти Франьо Туджмана. Высмеивая это кино, хорватские журналисты и критики называли его državotvorni film («государствообразующие фильмы»), иронически используя это словосочетание из политического лексикона. Оно обозначало что-то или кого-то, способствующего становлению и укреплению государственности. Поскольку в основе подобного кино — идея жертвенности, оно типично не только для Хорватии, я предпочитаю называть его «кино самовиктимизации».

В таких картинах мы наблюдаем не объяснение и понимание вины, а нечто противоположное: радикальную ее абсолютизацию. Это совершенно манихейское кино, в пространстве которого есть лишь черное и белое, никаких полутонов и оттенков.

С одной стороны — злодеи, причем всегда подчеркивается их этническая принадлежность — они сербы. В рамках такой шовинистской драматической конструкции серб неизменно оказывается коварным предателем, даже если вначале он может показаться положительным героем. С другой стороны — жертвы, и, как правило, это не конкретные люди, а людские массы: народ, нация. Согласно логике «кино самовиктимизации», его представители обречены на гибель, как невинные агнцы; они пассивны, способны лишь безмолвно страдать, никогда не реагируют на внешние обстоятельства, не могут дать отпор.

В подобных картинах нация, общность, коллектив всегда сакральны. Там обычно настойчиво проводятся параллели между мученичеством и соответствующими новозаветными мотивами. Одна из самых популярных и повторяющихся метафор — разрушенная церковь, символизирующая гибель народа.

В 90-е Хорватия выпустила дюжину такого рода картин. За пределами страны они не вызвали никакого интереса. У себя же на родине наибольшую известность обрели две ленты: «Время для...», дебют вдовы Орсона Уэллса художницы Ойи Кодар, первый из серии подобных фильмов, поначалу снискавший скорее дурную славу, и «Богородица» Хрвое Хитреча, получившая главный приз на фестивале в Пуле в 1999-м. Хорватская аудитория, скорее, избегала таких произведений, местные критики жестоко высмеивали их. Однако на протяжении 90-х годов эти фильмы продолжали сниматься, поскольку были адресованы не зрителю: они являлись своего рода орудием правящей идеологии и властных структур. Основным мотивом их создания была пропагандистская вера в то, что «эти картины разъяснят международной аудитории, что здесь на самом деле творится». В каком-то смысле свою задачу они выполнили, однако разъяснили совсем не то, на что рассчитывали их создатели. Картины эти были невероятно поверхностны, пропитаны шовинизмом и ненавистью, они ясно свидетельствовали о том, что с обществом и культурой, их породившими, явно происходит что-то неладное.

Новое десятилетие: кинематограф «нормализации»

Оба содержательных направления — фильмы «самобалканизации» и «самовиктимизации» — доминировали в постюгославском кинопространстве на протяжении всех 90-х. С началом нового десятилетия они потеряли целесообразность и лишились идеологической базы. Идеологические принципы, породившие на свет эти направления в кино, утратили свою политическую мощь. Сербия потерпела военное поражение, режим Милошевича был свергнут.

«Бикфордов шнур», режиссер Пьер Жалица

Президент Хорватии Туджман умер, в 2000-м его партия проиграла на выборах, а в 2004-м вновь пришла к власти, но к тому времени в ней уже произошли значительные перемены.

В Хорватии картины «самовиктимизации» исчезли сразу после смерти Туджмана, поскольку основным «потребителем» этого кино была созданная им властная структура. Фильмы, в которых хорваты изображались покорными, пассивными жертвами, были неинтересны народу, одержавшему победу в войне и ощущавшему себя уверенным победителем, а вовсе не агнцем для заклания. Кроме того, изменилось и отношение к самой войне. Оно уже не было столь однозначным: появились сведения о многочисленных военных преступлениях, совершенных хорватами. В начале десятилетия именно хорватские кинематографисты первыми среди всех представителей стран бывшей Югославии, начали исследовать суровую, неприглядную изнанку истерзавшей их войны.

Раньше других за изучение и анализ военных преступлений своих соотечественников взялись две студии документального кино: хорватская Factum и сербская B92. Позже эта тема получила развитие и в игровом кино.

Политические изменения в Сербии начались в 2000-м с приходом нового правительства, взявшего курс на европеизацию страны. Сербское общество не желало больше твердить Западу о своей вечной инаковости, непохожести на европейцев. В новых обстоятельствах они, наряду с народами других стран бывшей Югославии, стремились доказать, что они не какие-то специфические «дикари» и во многом схожи с европейцами.

Затем возникла новая движущая сила, благодаря которой вся эта история приняла совершенно иной оборот. Одна из вновь образовавшихся стран начала возрождать свой национальный кинематограф, который в начавшемся веке стал самым успешным из всех постюгославских. Это был кинематограф Боснии и Герцеговины, воскресший после «оскаровского» успеха картины «Ничья земля» и вскоре показавший вполне достойные и успешные фильмы — такие как «Бикфордов шнур» Пьера Жалицы (Гран-при на фестивале в Локарно), «Лето в золотой долине» Срджана Вулетича («Золотой тигр» в Роттердаме) и «Грбавица» Ясмилы Жбанич («Золотой медведь» в Берлине). При том что об-

щество, все еще раздираемое внутренними межнациональными конфликтами, в то время было практически уничтожено, экономика разрушена, политические проблемы никуда не делись, а перспективы были весьма мрачными, эти авторы снимали фильмы, вселявшие в людей надежду, а финал в них зачастую был вполне благополучным. В кино начали появляться новые типажи, персонажи, сильно отличавшиеся от героев, столь популярных в 90-е.

Они — полная противоположность героям фильмов Эмира Кустурицы или Срджана Драгоевича — пытаются справиться с травмами, нанесенными войной. Способны меняться, учиться на своем опыте, активно борются с проблемами, унаследованными от прошлых поколений, тем самым меняя к лучшему и все общество. С некоторым преувеличением можно назвать эти фильмы своего рода «вестернами переходного периода». Применительно к такому кино я использую термин «кинематограф нормализации» (или «консолидации»).

Это новое направление было отражено не только в кинематографе Боснии и Герцеговины. Подобного рода фильмы стали также появляться в Хорватии и Сербии. В кинематографе этих стран возникли новые герои — граждане, борющиеся с проблемами, в основном послевоенного периода. Именно поэтому новая стилистическая модель оказалась очень уместной в жанровом кино. Особенно живо об этом свидетельствует сербское кино, например такие картины, как «Абсолют 100» Срджана Голубовича или «Кордон» Горана Марковича. Схожие примеры есть и в хорватском кино — можно вспомнить триллер «Китайский транзит» Бранко Шмидта.

«Грбавица», режиссер Ясмила Жбанич

Зачастую эти картины повествуют о молодых людях, рано повзрослевших детях, вынужденных справляться с трудностями, доставшимися им в наследство от прошлого поколения. Такова девочка-подросток, героиня «Грбавицы», которая неожиданно узнает, что была зачата в результате изнасилования во время войны. В фильме «Кордон» белградская студентка участвует в маршах протеста против власти Милошевича, отец же ее — командир отряда полиции, послан подавить протесты. «Лето в золотой долине» повествует о подростке из Сараева, который вынужден расплачиваться с гангстерами по долгам своего покойного отца. Хорватская картина «Что снимала Ива в октябре 2003-го» Томислава Радича рассказывает о девочке, которая на протяжении двадцати четырех часов снимает на цифровую камеру членов своей семьи, раскрывая в этом видео их колониальное, рабское, мелкобуржуазное сознание.

В фильмах этого десятилетия фигурируют молодые, не по годам зрелые герои, зачастую полностью отрезанные от своей семьи и общества. В картине «Армин» хорватского режиссера Огньена Свиличича юный боснийский музыкант и его восторженный отец отправляются в Загреб на прослушивание для участия в съемках немецкого фильма, и на протяжении всего повествования трезвый реализм подростка, выросшего в послевоенный период, противопоставляется наивности и ребяческому энтузиазму отца. Относительно новые и очень достойные сербские картины «Красный холм» Николы Лежаича и «Клип» Майи Милош повествуют о жизни школьников-подростков, чьи семьи оказываются в трудных обстоятельствах: в «Красном холме» показана забастовка шахтеров, в «Клипе» — болезнь отца семейства. Однако юные протагонисты не проявляют солидарности со взрослыми, предпочитая эскапизм, жизнь в параллельных мирах, сформированных поп-культурой.

В «Красном холме» такой параллельной вселенной становится субкультура скейтбордистов. В «Клипе», который несколько месяцев назад был запрещен к показу в России, героиня с головой уходит в мир гиперсексуализированной атмосферы «турбофолк» (смесь балканского фолка и европейской танцевальной музыки), а также беспорядочного секса.

Картина Майи Милош была подвергнута остракизму не только в России, но и жестко раскритикована моралистами в других странах, поскольку в ней присутствуют жесткие откровенные сцены с участием несовершеннолетних. Однако, надо отметить, это поверхностный, дешевый морализм. Этот фильм — печальный диагноз поколению, растущему на руинах традиционной семьи. И хотя в нем показаны и мужские гениталии, и бурные пьянки, и дикие вечеринки, я бы назвал его как раз искренним и моралистичным, в самом традиционном, классическом смысле слова. Обе сербские картины — подлинные знаки своего времени, свидетельствующие о рождении нового поколения и нового типа чувствительности.

Есть еще один мотив, общий для фильмов стран бывшей Югославии в 2000-е годы. Это, разумеется, военные преступления, однако рассматриваются они здесь не через призму «самобалканизации» или утешительного мифа о том, что причина войны — «неумолимый рок, властвующий над Балканами». В современном кино преступления военного времени чаще всего исследуются через призму личной ответственности человека, сознательно избравшего пассивную позицию или вставшего на сторону зла.

«Клип», режиссер Майя Милош

Об этом недавно сняты два прекрасных фильма. Первый — «Обыкновенные люди» сербского режиссера Владимира Перишича — тщательно, неторопливо и методично повествует о жизни солдата-новобранца, отряду которого поручено произвести массовое уничтожение гражданского населения. Сопротивление героя, его нежелание участвовать в чудовищной миссии сменяется равнодушием, а затем — искренним рвением. Перишич не списывает события и поступки героев ни на пресловутый «злой рок», ни на «балканский атавизм». Каждое злодеяние — результат конкретного принятого или непринятого решения. Убийство автоматизировано, превращено в индустрию, а пространство в фильме — не некая «экзотическая» суровая территория балканской страны, но пространство упадка и разрушения коммунистической модернизации: лежащие в руинах или просто заброшенные, поросшие сорняками здания магазинов, заводов и ферм, вызывают в памяти Зону из «Сталкера» Тарковского.

Второй пример — фильм «Черные» хорватских режиссеров Звонимира Юрича и Горана Девича. Герой картины — молодой человек, записавшийся в армию добровольцем, чтобы избежать тюремного заключения за кражу машины. Со временем он узнает, что подразделение, в котором он служит, арестовывает, пытает и убивает заложников в подвале некоего общественного здания. Режиссеры выбрали неординарное решение: показать события фильма в обратной хронологической последовательности. В первые полчаса мы наблюдаем группу храбрых молчаливых хорватских солдат, бредущих по буколически живописной болотистой местности на северо-востоке Хорватии и в итоге попадающих в мину-ловушку. В этот момент действие фильма переносится на двадцать четыре часа назад, и мы видим, что те, кого мы внача-

ле приняли за скромных здравомыслящих людей, молчаливых героев, на самом деле убийцы. В фильме показано, как сплоченная команда буквально рассыпается под гнетом мрачной тайны. Эта «обратная» хронология во многом отражает и путь самого хорватского общества к «прозрению»: с 90-х годов, когда оно было убеждено в своей абсолютной невиновности и лелеяло романтический статус мученика, до 2000-х, когда общество обнаружило свои запрятанные по «подвалам» жуткие секреты.

Итальянский историк кино Серджо Грмек Германи, один из лучших знатоков югославского кино, в 2009-м написал эссе для кинофестиваля Subversive в Загребе, в котором назвал «Черных» лучшим фильмом, снятым на территории бывшей Югославии после распада страны. Он отмечал, что картина «своей чернотой (nerezza) наследует традиции черной волны 60-х» — самого значительного художественного движения в истории югославского кино.

Модели копродукции и экономические перспективы

Три стилистические доминанты, о которых шла речь, являлись доминирующими в кинематографе стран бывшей Югославии в первые два десятилетия их самостоятельного существования. Хотя, конечно, их по-прежнему связывало многое.

Разумеется, в постюгославском кино есть и другие, не менее интересные поэтические и стилистические направления. Одно из них — хорватские комедии 90-х, подрывавшие национальный пафос, царивший в эпоху правления Туджмана. Настоящим мастером таких комедий стал режиссер Винко Брешан, чьи картины (например, «Как началась война на моем острове», действие которой разворачивается на территории Далмации) были самыми успешными кинохитами в истории хорватского кино. Эти ленты, зачастую снятые на чакавском диалекте и показывавшие жизнь приморской провинции, насыщенные типично средиземноморским юмором, высмеивали и таким образом обесценивали претенциозную напыщенность национализма. Они демонстрировали, что царящие в стране предписания идеологии и политические страсти — не более чем фарс, замок из песка, в реальность которого никто по-настоящему не верит. Многие люди просто играют недавно заученные роли, причем делают это не слишком правдоподобно.

Была создана и еще одна любопытная, хоть и противоречивая, серия фильмов, в которых политические метафоры находили отражение в жанрах хоррора, триллера. Лучший пример такого кино — хоррор «Сербский фильм» Срджана Спасоевича, в котором режиссер проводил метафорические параллели между крушением идеологического проекта, основанного на националистических принципах, и съемками жестокого фильма в жанре снафф. Схожие мотивы присутствуют и в другом, более достойном, хотя и менее известном фильме «Жизнь и смерть порнобанды» Младена Джорджевича.

В последние годы в сербском кино наметилась новая тенденция: режиссеры стали снимать высокобюджетные исторические фильмы, воссоздающие романтизированный, во многом стилизованный образ Сербии часто доюгославского периода. Эти реконструирующие традиции картины служат для сербской культуры своеобразным средством самоопределения. Некоторые из таких лент могут показаться знакомыми и российскому зрителю. Подобно тому как в картинах вроде «Сибирского цирюльника» или «Русского ковчега» выражается концепция нации, фактически разрушенной в эпоху идеологически мощной советской империи, сербские кинохиты XXI века стремятся в символической форме обойти югославский период, вернуться в конец XIX века, к эпохе балканских войн или к 1920-м годам. В фильме «Зона Замфирова» Здравко Шотры представлена романтизированная, пасторально-идиллическая картина южной Сербии XIX века. В фильме «Слезы на продажу» Уроша Стояновича — Сербия 20-х годов: мифическая, полуфантастическая страна, почти как в книгах Толкиена. В «Монтевидео: Божественное видение»

Драгана Бьелогрлича Белград 20-х предстает как бурлящий энергией современный мегаполис, со всеми характерными атрибутами: трамваями, джазовыми оркестрами, звездами футбола, причудливыми роскошными вечеринками и танцами буги-вуги.

В начале XXI века кинематографии стран бывшей Югославии живут каждая своей самостоятельной жизнью, и все же пути их часто переплетаются. За последнее десятилетие копродукция стала обычной практикой, а актеры из четырех стран, где распространено штокавское наречие (Хорватия, Босния и Герцеговина, Сербия, Черногория), регулярно работают не только с отечественными режиссерами. Сегодня в производстве большинства фильмов стран бывшей Югославии почти всегда участвуют несколько соседних стран. К сожалению, картины, как правило, привлекают большую аудиторию лишь в той стране, где они были сняты, в других же они проходят практически незамеченными. Рынок телепродукции, в частности сериалов, и поп-музыки успешно работает во всех странах, однако в кино ситуация иная. Фильмы из соседних стран постюгославского пространства чаще собирали большую аудиторию в послевоенный период, поскольку отчасти воспринимались как некий «запретный плод». Сегодня лишь немногие хорватские, боснийские или сербские картины привлекают массовую аудиторию в соседних странах, к которым обычно применяют географический эвфемизм «регионы». Тем не менее примерно раз в два года такие фильмы все же появляются.

«Сербский фильм», режиссер Срджан Спасоевич

Один из последних примеров — «Парад» (2011) сербского режиссера Срджана Драгоевича, повествующий о компании ветеранов войны разных национальностей, настоящих мачо, которые сражались друг против друга во время войны, а теперь объединились для выполнения необычной миссии: им поручено охранять порядок во время проведения гей-парада в Белграде. Эта комедия, как ее обозначили, «высокого концепта», в которой снялись многие известные актеры из разных стран бывшей Югославии, стала настоящим хитом в Сербии и Хорватии. В прокат она вышла как раз в тот период, когда в обеих странах под влиянием представителей католической и православной церквей разгорелась серия общественных скандалов вокруг гомосексуализма.

Как и героям картины Драгоевича, боснийским, хорватским и сербским режиссерам приходится объединять усилия, сотрудничать друг с другом. Еще недавно разделенные траншеями и колючей проволокой, в условиях нынешней жестокой реальности они, как братья по оружию, сражаются против общих врагов — дикого капитализма, медийного примитивизма, патриархальных устоев и религиозной нетерпимости.

Перевод с английского Елены Паисовой

ИВАН ФОРГАЧ

Без духовного фона

ЧТО ПРОИСХОДИТ В ВЕНГЕРСКОМ КИНО

«Что-то вроде Америки», режиссер Габор Херенди

В конце 2009-го в Венгерском национальном киноархиве состоялся симпозиум о кинематографе восточноевропейских стран после кардинальных перемен 1989 года. В мероприятие был включен и маленький открытый ретрофестиваль из двенадцати картин, снятых в регионе. Организаторы составили также студенческое жюри для выбора лучшего фильма программы. Результат оказался весьма интересным. Студенты разделили приз между двумя советскими картинами: «Ассой» и «Астеническим синдромом». Важно, что они не знали ни Сергея Соловьева, ни Киру Муратову. Но простодушно удивлялись, что эти фильмы были такие хорошие. Им о них мало что известно сегодня.

Дело не только в том, что эти картины оригинальны, зрелищны, провокативны. Студенты ощутили и то, что именно в них наиболее интенсивно транслируется атмосфера исторических перемен, что в них есть духовный простор и жажда свободы, в них заложена взрывчатка. Фильмы других бывших соцстран казались явно более тусклыми, вялыми. Все это свидетельствовало о том, что настоящий перелом или даже катаклизм, приведший к разрушению прежней системы, произошел все-таки в СССР.

Что же тогда могло взорвать венгерское кино? Его некогда буйная «новая волна» уже давно себя изжила. У венгров в 70-е была не только очень серьезная, прежде всего социальная, документалистика, но, что тоже важно, мы вовремя смогли войти и в эпоху постмодернизма. К началу 80-х уже были сняты прекрасные произведения о сталинском терроре, многие проблемы и травмы были обдуманы, а главные исторические вопросы заданы. Мы спокойно ждали, что же произойдет в скором будущем и куда перемены приведут.

Венгрия просто-напросто жила в предчувствии нового периода реформ. Именно ожидание перемен спровоцировало мирные демонстрации с требованием политических и гражданских свобод, вывода советских войск. Но в целом в нашей стране мало кто думал, решался думать, что для

достижения этих целей нужен другой общественный строй — а именно капитализм.

Это ощущение очевидно на примере новой модели финансирования венгерской кинематографии. Авторы, режиссеры, художники хотели взять в свои руки управление государственными предприятиями, в том числе киностудиями. Таков был принцип еще социалистического самоуправления, что вело к созданию сложной, но на первый взгляд сверхдемократичной структуры — Венгерского национального кинофонда[1]. В нее на равных правах в качестве основателей вошли все прежние учреждения отрасли. Единогласно были выбраны центральный экспертный совет, а также отраслевые — по игровому, документальному, научно-популярному, анимационному кино, по проблемам проката, периодических изданий, киноведения. Их решения влияли на распределение государственной поддержки. Сам же кинематограф, в принципе, мог оставаться государственной собственностью.

На первые опыты приватизации никто не обратил внимания. Ведь в стране и прежде существовал маленький частный сектор. Казалось, что и в кино должны создаваться негосударственные продюсерские и прокатные фирмы. Когда же выяснилось, что суть перемен состоит именно в приватизации, то есть в переходе к рыночной экономике, все сконфузились. Большинство кинематографистов совсем не были в этом заинтересованы. Художники хотели отмены политической цензуры, требовали авторской свободы, но — и это очень важно — наряду с прежней надежной финансовой опекой государства. И вдруг стабильность рухнула. Распускаются творческие коллективы, объединения, закрываются кинофабрики, сокращается господдержка. Вы, друзья, как бы носилось в воздухе, играйте в демократию в своем фонде, а мы потихоньку продадим инфраструктуру, и все теперь будет по-рыночному. Что это значит? Настоящий рыночный механизм по сути нам не нужен!

К новой ситуации киношники отнеслись по-разному, сгруппировавшись в сторонников двух позиций. «Государственники» безустанно требовали прежней мощной дотации. На всех форумах они выступали за то, что государству нельзя бросить искусство на произвол рынка. В эту группу вошли все знаменитые авторы венгерского кино, но ее самыми радикальными защитниками-ораторами были достаточно признанные, однако не очень успешные художники, чье творчество было намертво приковано к прежним механизмам производства. Это отнюдь не означало официальности их воззрений. Надо напомнить, что культурная политика в Венгрии с конца 60-х годов поддерживала в основном авторское кино. Власть готова была терпеть не только его эксперименты, но и критический взгляд на происходящее.

Снимать кино в то время было довольно престижным делом. Важные позиции в нем уже тогда достались не только ярким, но и бойким авторам. Именно они — в союзе с прогрессивной кинокритикой — сумели подтвердить высокую репутацию сложных произведений для культурной жизни Венгрии. К сожалению, это привело к пренебрежению зрительскими запросами. В конечном счете группа авторов бессознательно заняла своего рода «партийную» позицию. Они посчитали: раз зрители не расположены к такому кино потому, что необразованны, мало что понимают в искусстве, надо их обучить художественному ви́дению. Эту позицию представляли радикальные документалисты экспериментальной студии «Бела Балаш», задолго до этого имевшие высокую репутацию. Их лидером стал Иштван Дардаи, который со своими коллегами и соратниками мечтал о так называемом общественном прокате. Имея собственную киносеть, такая сеть прокатных площадок может вступить в живой контакт с гражданами страны, заинтересовать их социальными проблемами, просвещать в области искусства. Надо упо-

[1] В Венгрии этот фонд представлял собой организацию с разного рода экспертными советами для распределения бюджетных средств.

мянуть и других авторов больших студий — Ференца Грюнвалски или Дьёрдя Сомяша, которые тоже защищали подобные взгляды. Именно эти концепции новой общественной роли кино, необходимости приоритетов новаторского языка, нестандартных художественных решений и приемов приобрели очень сильную позицию, в конечном счете оттеснили заботу о жанровом кино. Но такой кинематограф в маленькой стране мог осуществиться исключительно лишь при поддержке государства, только имея серьезное лобби среди лидеров культурной политики. Одним словом, все стратегии и шаги прогрессивного венгерского кинематографа были крепко связаны с государством.

«Контроль», режиссер Нимрод Антал

Именно поэтому «государственники» после исторических перемен были уверены: пришло время настоящего расцвета, ведь власть теперь станет более либеральным и просвещенным партнером в продвижении национального киноискусства. Но их буквально сразила новая реальность — снижение дотаций, частичная приватизация инфраструктуры и, конечно, сокращение работников студий. Процесс реорганизации стал угрожать самому существованию венгерской кинематографии, поэтому против него резко выступила вся авторская элита — Миклош Янчо, Иштван Сабо, Марта Месарош, Бела Тарр. В начале нулевых годов им удалось договориться с правительством о повышении господдержки до более или менее приемлемого уровня. Но представителям авторского кино наконец стало ясно раз и навсегда, что их творчество полностью зависит от суммы, которая распределяется Советом Венгерского национального кинофонда. Поэтому они выбрали Ференца Грюнвалски ее председателем.

На другой — но не на противоположной — стороне стояли «рыночники». Среди них тоже были хорошие режиссеры. Они верили в то, что с обновлением лучших традиций венгерского коммерческого кино можно постепенно вернуть зрителей в кинотеатры, а фильмы для семейного просмотра вновь будут так же популярны, как это было с 30-х до 70-х годов. Начался культ продюсеров. Появилась надежда, что они в силу своих финансовых интересов сосредоточатся на качественных сценариях, найдут новые денежные источники для производства. Вскоре, однако, выяснилось, что вся эта деятельность в принципе нерентабельна: венгерский рынок очень маленький, неконвертируемый, у предпринимателей не оказалось ни капитала, ни желания для сколько-нибудь существенной поддержки культуры.

Безнадежно было рассчитывать и на телевидение, хотя именно оно, выдвинув лозунг «Мы, как частные фирмы, будем заказывать телефильмы», распустило свои творческие студии. Более или менее успешными оказались те фирмы, которые благодаря бывшим директорам студий сумели заранее создать, или, скорее, вырвать, себе какую-то техническую базу для разных услуг. При таких условиях «рыночники» скоро осознали, что и они надежно могут опираться тоже лишь на государственные деньги.

Сложилась странная ситуация: венгерская кинематография в целом оставалась «социалистической». Все кинематографисты жили за счет господдержки и добыть ее для каждого стало поистине экзистенциальным вопросом. Если продюсер не сумел сделать хотя бы одну игровую картину за два года, он мгновенно разорялся. Но преимуществом созданной самоуправленческой

системы оказалась ценностная и поведенческая солидарность определенного круга людей. Между коллегами старшего и среднего поколения действовал неофициальный договор: мы не будем мешать друг другу жить, пусть каждый получит хоть какие-то деньги для своего существования.

Когда председателем Венгерского национального кинофонда стал Грюнвалски, он чувствовал себя ответственным за судьбу всех кинематографистов, старался, чтобы никто «не опустил руки», и одновременно помогал запускать дебюты. Не удивительно, что его переизбирали годами. Эта система была благородной и красивой, но давала все меньше творческих результатов. Годовая господдержка постоянно дробилась. Пришло время малобюджетных картин, нужно было давать работу многим, благодаря этому производство фильмов возросло количественно — в последнее десятилетие их выпускалось больше тридцати в год. Однако низкий бюджет требовал постоянных компромиссов. Режиссеры не успевали профессионально осваивать новые технические возможности, отучались от масштабных эффектов. Многие пробовали компенсировать такое положение вещей псевдоноваторской стилистикой. В коммерческой же продукции повсеместный низкий бюджет привел к дикой вульгарности. При этом критика была добродушной, старалась отмечать в картинах только интересные моменты, ведь речь часто шла об «открытии новых талантов». Тем не менее публика и прокат оказались беспощадными. Число зрителей венгерских фильмов упало буквально до нескольких тысяч, а многие картины вообще не попадали в прокат.

«Адриенн Пал», режиссер Агнеш Кочиш

Все еще актуальным остается вопрос: каким образом кинематографисты могут преодолевать эту, мягко говоря, сумбурную ситуацию? Сначала о жанровом кино. Его самым интересным автором, на мой взгляд, является Тамаш Шаш (Сас). Он сразу же готов был принять рыночные условия и снижение господдержки. Неустанно снимая рекламу, различные клипы, самоуверенно проповедует, что эта работа помогает ему развиваться профессионально. Одно время казалось, что он действительно нашел какой-то рецепт успешного жанрового фильма с небольшим бюджетом. Картина «Прессо» (Presszo, 1998) была снята одной камерой и с одной точки. Однако перед камерой все-таки разыгрывалась развлекательная история завсегдатаев кафе, а диалоги были написаны в лучших традициях венгерских комедий. К сожалению, Шаш не смог развить этот результат, и его фильмы становились все более рутинными, хотя в них чувствовался талант режиссера.

Невероятный успех в комедийном жанре одержал Габор Херенди. Его дебют «Что-то вроде Америки» (Valami Amerika, 2002) — история о молодых героях — сделан живо, а удаче картины способствовало разоблачение ложных иллюзий об «американском» будущем венгров. К сожалению, Херенди не сумел повторить свой успех в сиквеле этого фильма.

Третьим серьезным открытием «рыночников» стала Кристина Года. Ее фильмы «Ничего, кроме секса» (Csak szex és más semmi, 2005), «Свобода, любовь» (Szabadság, szerelem, 2006) и «Хамелеон» (Kaméleon, 2008) сделаны бесспорно эффектно, со вкусом. Но как меняются критерии, амбиции и претензии — в прежние времена Года не выделялась бы среди своих коллег. А сегодня ее ставят в пример как по-настоящему профессионального режиссера.

При этом очевидно, что за последние десять лет лишь один жанровый венгерский фильм достиг международного уровня. «Контроль» Нимрода Антала (Kontroll, 2003) — блестяще снятый сатирический триллер о контролерах в будапештском метро. Восприятие картины было очень характерным. У зрителей она вызвала удовольствие и признание, однако критике не понравился именно ее высококачественный профессионализм. «Американский стиль», — корчились специалисты. В результате крепкий молодой режиссер пожал плечами и уехал — в Америку.

«Библиотека Паскаля», режиссер Сабольч Хайду

Большинство молодых авторов рванули в авторское кино. С одной стороны, из-за его престижа, а с другой — потому что оригинальный замысел можно реализовать и с маленьким бюджетом. Здесь вновь надо отметить деятельность Ференца Грюнвалски. Его творчество всегда характеризовало сильное пристрастие к документальному авангардизму. Он сознательно выступал против традиционного кино, которое требует, причем, на его взгляд, совершенно излишне, высоких бюджетов. Правдивые фильмы о жизни общества, о глубоких социальных проблемах можно снимать достаточно дешево. Суть подобных проектов в своеобразии языка. У Грюнвалски в этом направлении были серьезные успехи. Во многом они строились на его же оригинальных операторских решениях, запоздалом культе французской «новой волны», тех годаровских открытиях, которые в свое время обошли венгерское кино.

Приверженцы такой позиции были уверены, что развитие мирового кино после 70-х — это предательство модернизма. Но проблема состояла в том, что эта борьба за продолжение и обновление духа 60-х носила уже чисто формальный характер, за ней не было духовного фона. Однако эта якобы прогрессивная точка зрения и желание снимать малобюджетное кино оказали сильное влияние на молодых режиссеров.

Результат: последние двадцать лет венгерской кинематографии — это в основном поток дебютов. Один за другим появлялись новые имена, их поддерживала критика, они получали призы на международных фестивалях, которые жаждут новаторов или зачастую псевдоноваторов. Радость открытия нового имени очень быстро сменяется тишиной. Один из самых ярких примеров — «карьера» Ильдико Эньеди. После дебюта «Мой XX век» (Az én XX. századom, 1989) ее воспевали как нового гения венгерского кино. А после того, как две следующие картины — «Волшебный стрелок» (Buvos vadász, 1994) и «Симон Волхв» (Simon mágus, 1998) — получились менее успешными, точнее, чересчур стилизованными, ее стали забывать. И как режиссер она уже давно не работает. Такая практика привела к тому, что венгерская кинематография долгие годы лишена крепкого среднего поколения. Кажется, всего лишь три режиссера сохраняют свою репутацию, причем и за границей: Сабольч Хайду, Корнель Мундруцо и Бенце Флиегауф. После второй картины — «Адриенн Пал» (Pál Adrienn, 2010) — такие шансы получила и Агнеш Кочиш[2].

[2] См. статью Тамары Дондурей «Не прислоняться». — «Искусство кино», 2010, № 12. — *Прим. ред.*

Но эти успехи, на мой взгляд, не однозначны. Проблема не в том, что подобные фильмы как бы сознательно рассчитаны на узкий круг зрителей-гурманов, а в том, что они переводят авторское искусство на коммерческий уровень. Такой кинематограф тоже может стать жанровым. У него давно есть свои штампы: и содержательные, и стилистические, наработанные приемы создания медитативности, провокативности или критической позиции авторов. Эти фильмы комфортно смотреть, они прекрасно вводят вас в состояние развлекательной духовности. И слишком часто имеют только один контекст: кинематографический либо, в лучшем случае, общекультурный. Но такое фестивальное искусство на самом деле очень осторожно, подчас лишено глубокого личного взгляда режиссеров на мир. Кажется, именно так снимает Сабольч Хайду свой последний фильм «Библиотека Паскаля» (Bibliothèque Pascal, 2010). И Корнель Мундруцо, начиная с «Дельты» (Delta, 2008), повсюду и всеми признанной. А вот Бенце Флиегауф как бы действует наоборот — он высунул наконец голову из своего «кинозамка», сняв поэтическую картину «Просто ветер» (Csak a szél, 2011), в которой живо отреагировал на недавние убийства цыган в Венгрии.

«Дверь», режиссер Иштван Сабо

Можно ли чем-то объяснять половинчатость, недозрелость в работах среднего поколения венгерских режиссеров? Думаю, проблема этой генерации в том, что она начала свой путь в эпоху постмодернизма или под его сильным вдохновением. Эти режиссеры действительно хотели бы создать свой современный мир. Однако им «мешают» документальные и экспериментаторские инстинкты венгерского кино. (Напомню, что многие из них еще успели поработать в альтернативной студии «Бела Балаш».) Многих из них вдохновил успех Белы Тарра, который создал на экране своеобразный, всеми признанный «социальный постмодернизм». Однако это было результатом органического творческого развития, хотя и требовало все больше денег. Но Тарр благодаря своему авторитету всегда успевал обеспечить себя. А вот у молодых венгерских режиссеров вместо собственного художественного мира регулярно получается какая-то умозрительная эклектичность. Не говоря о том, что и их любимый постмодернизм постепенно уходит в тень.

Какие обнадеживающие, вдохновляющие или хотя бы утешающие фильмы показали за это время ведущие мастера? Надо признать, что ничего существенного. Несомненно, что они и сегодня более глубоко и многомерно, чем молодые, ощущают и обдумывают новую эпоху, ее противоречия. Но, несмотря на свою утонченность, работают все-таки по старинке, если не по инерции. Миклош Янчо до сих пор снимает политические философские фарсы-импровизации о современном мире, например сериал с двумя философствующими рабочими Капа и Пепе. Художественная сила его поэтики по нынешним критериям уже иссякла. Гениальному режиссеру в прошлом году исполнилось 90 лет, он действует на зрителя как некая пародия на модернизм.

Иштван Сабо отзывается на новую реальность в экранизациях. Он снял «Родственников» (Rokonok, 2006) по классическому роману Жигмонда Морица, решив сравнить схожие черты между патриархальным коррупциониз-

мом 1930-х годов и современным венгерским обществом. Однако стилистическая тонкость Сабо лишила эту картину необходимой гражданской остроты. В фильме «Дверь» (The Door/Az ajto, 2012) он вновь обратился к моральным коллизиям, всегда его волновавшим.

Поскольку Бела Тарр является кумиром для молодых венгерских режиссеров, его творчество становится постоянным источником вдохновения для их работ. К сожалению, приемы, из которых складывается его поэтика, легче уловимы, чем скрывающееся за ними содержание, поэтому влияние Тарра часто приводит его последователей к пустому эпигонству.

Если отвлечься от бесконечных жалоб, не говорить о кризисе, о недостатках финансирования, о циничном отношении государства к искусству, то следует признать, что искусство потеряло (вполне закономерно) свое прежнее место в обществе. Его просветительская, тем более радикальная миссия уступила место обслуживающей функции.

Духовная в широком смысле, художественная и отчасти интеллектуальная жизнь отстала в Венгрии от новых процессов и в своем испуге отчаянно держится за традиции, религиозные ритуалы, отжившие модели единовластия, королевства, государственного социализма. Но прошлое никакими усилиями не вернешь. Причем такая охранительная позиция и есть особая форма лицемерия, ведь большинство венгров, да и всех людей, живут по социальным и моральным правилам современной жизни. Но мы пока просто не видим истоков и противоречий нашего национального прагматизма. А без критического взгляда на современную цивилизацию искусство само по себе бессильно. Его расцвет невозможен без обновления социальных, политических, философских, научных воззрений. Без содержательных общественных движений. Как обеспечить социальное равенство, экзистенциальную безопасность и индивидуальную свободу? Надеюсь, это не вечный вопрос, хотя постоянный, и на него следует хотя бы пытаться искать ответы.

Два года назад в Венгрии пришло к власти радикально правое правительство с националистическим уклоном. Оно видит решение проблем в централизованных структурах. Кинофонд, хотя бы формально построенный на принципах самоуправления, был закрыт. Государство на его месте основало своего рода «Госкино» — Национальный кинофонд.

Содержательную линию этого института выразил весьма характерный случай: новый директор национального киноархива вычеркнул из плана выпуска DVD-сериала «Из истории венгерского кино» классическую картину Миклоша Янчо «Звезды и солдаты», причем в год девяностолетия со дня рождения выдающегося режиссера. «Такого рода красная пропаганда с участием русских нам сейчас не нужна». Издание можно было осуществить только с помощью одного частного фонда и «Мосфильма». Так что венгерские кинематографисты опять стоят теперь уже перед новыми сложными компромиссами. И конечно же, не только материальными.

КАМИЛА ДОЛОТИНА

По собственным следам

ЧЕШСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ В ПОИСКАХ АУТЕНТИЧНОСТИ

«Роза Кавасаки», режиссер Ян Гржебейк

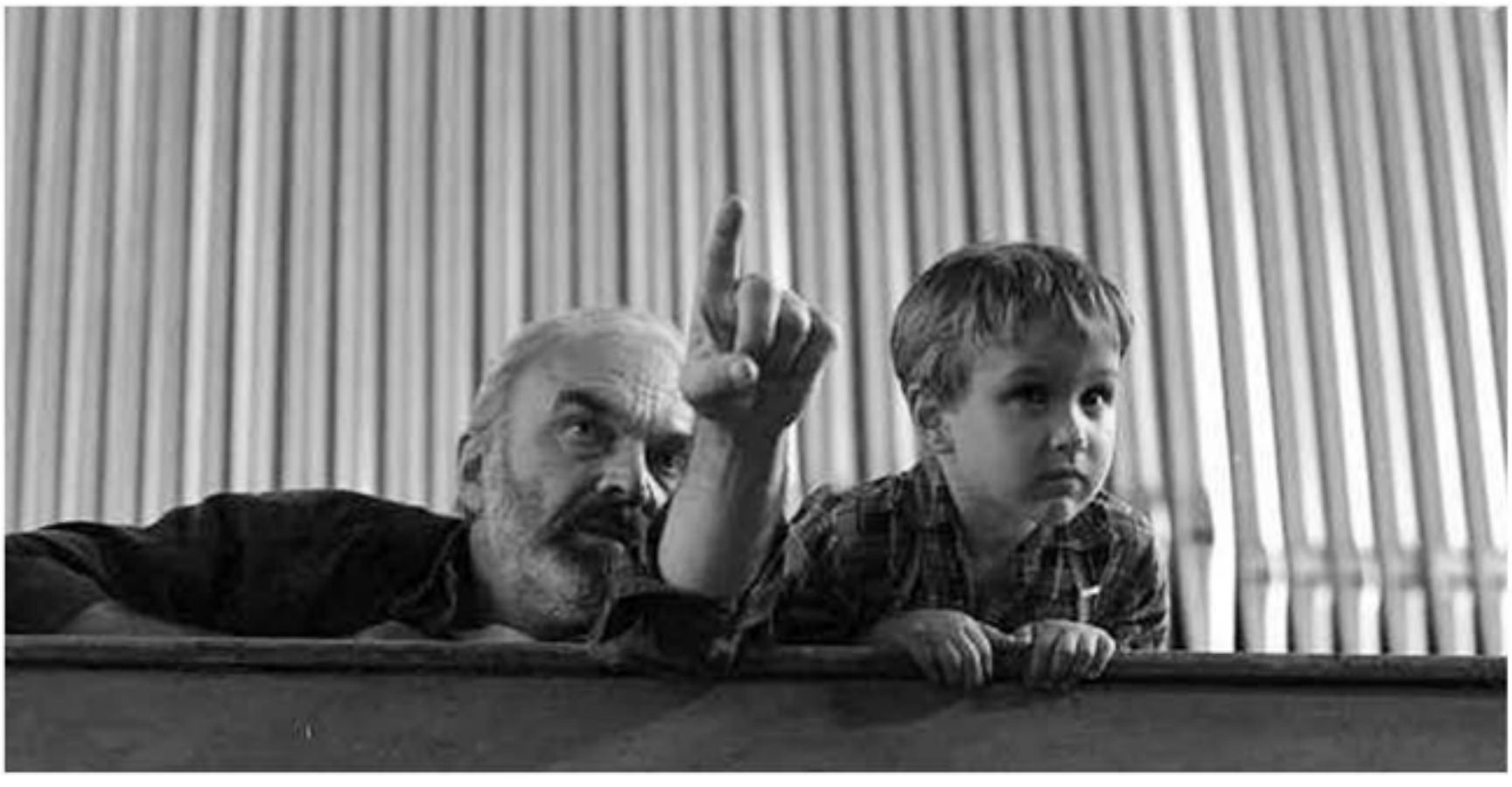
Современное чешское кино — нечастый гость в конкурсных программах главных фестивалей мира. Происходит так не только потому, что его все еще сравнивают с сильными картинами 60-х, установившими планку «чешского качества», но и потому, что сейчас действительно совсем мало работ, способных конкурировать в международном контексте. Причиной тому сосредоточенность чешских режиссеров на местной проблематике, осмысление которой им хронически не удается вывести на универсальный уровень. Столь нелестная ситуация совершенно не беспокоит чешского зрителя, который, невзирая на ничтожно низкую планку патриотических настроений в стране, не только следит за отечественным кинематографом, но к тому же показывает невероятные — по европейским меркам — результаты в рейтингах посещаемости (35 процентов) и кинопродаж (30 процентов чистой выручки). Поэтому не удивителен факт, что в двадцатке самых популярных фильмов с 1992 по 2010 год[1] числится всего пять иностранных — конечно же, американских — картин. При этом «Аватар» занимает четвертое место, а «Властелин колец» — всего лишь шестнадцатое.

Чешские режиссеры прекрасно осознают симпатии своего зрителя и, выбирая сюжеты, стилистику, ориентируются только на него. Этот выбор, однако, весьма специфичен. Несмотря на то что после «бархатной» революции избегать ловушек цензуры и утверждать свои картины в соответствующих инстанциях кинематографистам уже не приходилось, в их новых работах, как ни странно, не отразились ни бурные общественные дискуссии о переоценке прошлого режима, ни полемика о новом политическом устройстве страны. Таким образом, в своем нежелании высказаться об актуальных событиях в стране и нетенденциозно продемонстрировать ключевые национальные травмы, болевые точки кино постреволюционной Чехии не слишком отличалось от продукции периода 70—80-х годов, периода, красноречиво названного нормализацией. Неспособность чешского кинематографа к акту-

[1] Я и далее буду ссылаться на этот рейтинг; данные получены из объемного аналитического доклада о чешской кинематографии, см.: http://www.mkcr.cz/assets/media-a-audiovize/kinematografie/Zprava-o-ceske-kinematografii-v-roce-2010.pdf

альной политической рефлексии, к переоценке переломных моментов недавнего прошлого радикально не отличается от посткоммунистического синдрома своих соседей. Симптоматично, однако, как складывается при этом новая национальная самоидентификация, как и почему репрезентация «чешского характера» и его осознание меняются в творчестве новых поколений.

В постреволюционную эпоху мыслящие аллегориями режиссеры бывшей чешской «новой волны», с трудом находили адекватный стиль для самовыражения. Молодые авторы, напротив, растрачивали силы и талант на роб-



«Коля», режиссер Ян Сверак

кий флирт с недостижимыми западными образцами. Так что к вызовам новой реальности без комплексов подступились лишь поборники эксплуатации прежних запретов. Менее находчивые режиссеры возбуждали фальшивое негодование публики сценами скандальной эротики и немотивированного насилия, а более амбициозные помимо дешевых зрелищ пытались расшевелить зрителя риторикой, приемами бульварных журналов. Эксплуатация таких приемов распространилась на многие жанры и даже вывела совершенно новые их разновидности, среди которых весьма востребованными оказались так называемые реституционные комедии, превращающие современную реальность в «сказочный нарратив с декадентскими настроениями». Главным героем в них обычно становился наивный провинциал, которому внезапно на голову сваливалось огромное состояние. Он вскоре совершенно бесцельно, но весьма красиво — в кутежах с продувными дружками, которые исчезали так же внезапно, как и появлялись, — растрачивал капитал. Однако чешский обедневший простак на судьбу не жаловался, поскольку наконец понимал, что обычному человеку власть и деньги счастье принести не могут.

Вариации на эту тему отнюдь не эфемерное явление причудливой эпохи или свидетельство авторской незрелости. Наоборот, подобные фильмы были коньком таких именитых творцов мейнстрима, как Вит Олмер, Зденек Трошка и другие. Сама Вера Хитилова в характерной для нее иронической манере тоже обратилась к «актуальному сюжету» в фильме «Наследство, или Едренавошьгутентаг» (Dědictví, aneb Kurvahošigutntag, 1993). Провокация заслуженного режиссера была столь же неуемна, как при свергнутом режиме. Ее острый взгляд живо описывал провинциальную неотесанность, упивался смакованием кабацкого юмора, неуместных выходок нуворишей, таких фетишей, как бассейны в загородных домах, «массажные салоны», малиновые пиджаки и экзотические животные. Очевидно, именно поэтому фильм встретил абсолютное непонимание критиков, чего нельзя сказать о симпатиях

зрителей (восемнадцатое место в двадцатке лучших). Картина Хитиловой кишит всеми видами характерных элементов иронии, включая эротический кич, ксенофобскую болтовню, гендерные стереотипы и открытый финал, претендующий на неоднозначность. Гиперболизм формы в тот момент заслонил сатирический подтекст фильма, однако спустя двадцать лет нам открылось, насколько точно режиссер выразила сущность ранних 90-х. В последнее время «Наследство...» вновь выходит на первый план в рейтинге самых значимых лент постреволюционного периода.

Безгранично наивная фабула реституционных комедий характеризует не только вечное стремление обогатиться без труда, но и выражает веру в справедливость нового режима (в частности, в действующий институт реституции), которую она подсознательно перерабатывает в перевернутой сказке о простаке, который имел все, а остался ни с чем, при этом сохранив лицо и укрепив душу в тяжких испытаниях. Поэтика играет здесь ключевую роль как в разрушении табуированной картины современности, так и в провозглашении нового протагониста. Этот добросердечный человек вовсе не достойный хвалы герой и не гениальный саботажник Швейк, а всего лишь конформист, который плывет по волнам истории с непоколебимой верой в себя. Он редко размышляет о собственных действиях и почти никогда не сомневается в своей правоте. Впрочем, в этом как раз его сильная сторона, которая резонирует с усталой совестью публики и облегчает ее идентификацию с подобным героем. В середине 90-х этот персонаж смело вторгается в мейнстрим, отменив тем самым рефлексию о болезненном прошлом, где он пребывал до последнего времени, пока не подвергся радикальному пересмотру.

Популяризация образа чеха-оппортуниста и проистекающей из этого моральной ущербности и слабохарактерности народа обязана прежде всего любимому зрителями очень плодовитому тандему сценариста Петра Ярховского и режиссера Яна Гржебейка. Герой незамысловатых историй, в финале которых всегда симулируется катарсис, стал для массового зрителя катализатором моральных дилемм и травм, зародившихся в кульминационные моменты чешской истории. За почти двадцать лет сотрудничества этим авторам удалось затронуть основные вехи каждого десятилетия: начиная со второй мировой войны в фильме «Мы должны помогать друг другу» (Musíme si pomáhat, 2000), который принес им номинацию на «Оскар», и заканчивая современным экскурсом в душу гэбиста, стукача, его жены и их жертвы в «Розе Кавасаки» (Kawasakiho růže, 2009), который был показан на Берлинале.

В своих мегауспешных картинах «Уютные норки» (Pelíšky, 1999) и «Пупендо» (Pupendo, 2003) — девятое и одиннадцатое места в рейтинге двадцати лучших фильмов — о фиаско персонажей и превратностях коммунистического режима, они — чтобы сгладить острые моменты рефлексии — избрали беспроигрышную стратегию: жанр комедии.

Так, в фильме «Уютные норки» трагедия советской оккупации в августе 1968-го низводится до серии искрометных конфликтов соседей, не сошедшихся в политических взглядах. Слепо верящий в коммунизм главный герой в исполнении эстрадного шоумена Мирослава Донутила настолько трогателен в своей безграничной наивности, что не оставляет шанса на критическое восприятие.

В фильме «Пупендо» схема поляризации семей была помещена в атмосферу общественной морали периода так называемой нормализации. Ее олицетворяет супружеская пара, которая в своей частной жизни не стесняется в выражениях в адрес режима, но при этом предпочитает удобную жизнь партийных функционеров. Время от времени они испытывают легкую горечь, видя отражение своего чудовищного существования в бывшем друге, непризнанном скульпторе. Тот сознательно избрал путь неприятия системы и вместо соцреалистического официоза предпочел штамповать копилки в виде поросят (скрытый образ чешского народа). Акцент на прагматичной бесхребетности аппаратчиков, противопоставленной авантюрной безответственности скульптора, который своим протестом приговорил собственную семью к нищете, выводит фильм за рамки

расхожих суждений о вине и лицемерии. Идеологические разногласия Гржебейк представляет в виде серии патетических сцен, а диссидентство отождествляет с материальной бедностью и богемной жизнью. Действие сосредоточено на трогательных реалиях, задевающих ностальгические струны, на ласковом юморе и сантименте, который создает атмосферу окончательного примирения враждующих сторон. Отказ от критического взгляда дополняется комфортной формой, которая не вызывает у зрителя излишнего беспокойства.

Не справился с анализом еще одной больной темы, подав ее в том же игривом духе, и Ян Сверак, самый любимый зрителями представитель сильного постреволюционного поколения — Зеленка, Михалек, Гржебейк, Гедеон, — которое, за исключением все-таки последнего, составляет сегодня костяк современного чешского кино. Натянутые чешско-русские отношения он представил в виде увлекательного перечня стереотипов о русской ненадежности, широкой душе и чешской обидчивости, которая легко превращается в доброту. Сентиментальная комедия «Коля» (Kolja, 1996; третье место в рейтинге двадцати лучших фильмов) рассказывает о русском мальчике, который в результате фиктивного брака матери и ее внезапной эмиграции в ФРГ остался на шее завзятого холостяка и сумел растопить его загрубевшее ксенофобное сердце. Душещипательная история заставила рыдать не только чешские кинозалы. За это она по праву заслужила «Оскар» и на время закрыла потенциально конфликтную тему.

Семейные истории, девальвирующие моральную ответственность и воспевающие мещанский менталитет, к счастью, остаются прерогативой 90-х. В последнее время проявляется явный протест против оправдания лицемерия и «примирительной народности». В творчестве новых и заслуженных авторов остро звучит тема чешского оппортунизма.

Утонченную партию на тему амбивалентности любви и предательства супружеской жизни разыграл в своем втором фильме «Протектор» (Protektor, 2009) и Марек Найбрт. Один из наиболее интересных современных режиссеров представил животрепещущее свидетельство трусости и раболепия в период немецкой оккупации. Многообещающую карьеру молодой актрисы Ханы прерывает нацистское вторжение. Ситуация выгодна ее ревнивому мужу Эмилу, который — под предлогом ее еврейского происхождения — держит жену под замком, скрывая от толп поклонников. Стремление спасти жизнь Хане все более ввергает его, популярного радиодиктора, в коллаборационизм. Однако Хана — вместо ожидаемой благодарности — тайно становится на путь антинацистской провокации, крайне далекой от традиционного сопротивления. Найбрт выжал из заезженной темы коллаборационизма и из еврейского вопроса свежий фильм, не отягощенный слезливым пафосом.

Цитата из Гитлера «Чех — это велосипедист, который сверху согнулся, а внизу крутит педали» (эпиграф картины «Протектор») стала двусмысленным визуальным и тематическим рефреном, выразившим пронзительность повествования. После покушения на рейхспротектора Гейдриха, идеолога политических репрессий, ищут убийцу, уехавшего с места происшествия на велосипеде. Точно такой же велосипед в тот день украл Эмил, спешивший на работу после ночи, проведенной у любовницы. Велосипед сблизил супругов, когда Хана «догадалась», что именно Эмил стрелял в Гейдриха. Но велосипед становится и причиной их окончательного разрыва, когда любовница расскажет о его происхождении. Хана добровольно отправляется в концлагерь, от которого Эмил ценой утраты самоуважения пытался ее защитить... Найбрт как бы хочет добавить к гитлеровским словам о скрытом, но неотступном чешском сопротивлении: «...а толку от этого никакого».

Тот же исторический период привлек и одержимого мистификациями Петра Зеленку. Его новый фильм «Затерянные в Мюнхене» (Ztraceni v Mnichově), вдохновленный книгой Яна Тесаржа «Мюнхенский комплекс», должен выйти в 2013 году. Его концептуальное послание сводится к тому, что чешский народ не участвует в собственной истории. Фильм осмысляет некогда неприкос-

«Наследство, или Едренавошьгутентаг», режиссер Вера Хитилова

новенную интерпретацию предательства союзников накануне второй мировой войны, прямым следствием которого стало пятидесятилетнее пребывание Чехословакии в тисках тоталитаризма.

Пикантный сценарий описывает исторические события чрезвычайно нетрадиционно. Девяностолетний попугай, когда-то принадлежавший французскому премьер-министру Даладье, который подписал Мюнхенское соглашение, попадает в Прагу и рассказывает об этом событии. Неоднозначные сентенции покойного Даладье, озвученные попугаем, вызывают дипломатический скандал, и, пытаясь исправить ситуацию, французы решают организовать покушение на собственного национального героя. Оригинальная фабула имеет не менее достойную композицию: в прессе объявлено, что проект будет состоять из пятидесятиминутного игрового фильма, смонтированного с «документальным» фильмом о съемках игрового, и «бонусов». Провозгласив себя патриотом, режиссер считает, что этот постмодернистский формат «более всего подходит для изображения столь странного и значительного события, как Мюнхенский сговор». Еретическая позиция автора подрывает основы чешской национальной мифологии, отсылая к циммермановской традиции[2], наследие которой до сих пор отсутствовало в нашем кинематографе.

Еще одна щекотливая тема — деятельность бывших тайных агентов госбезопасности. Несмотря на то что их разоблачение с начала 90-х представляет одну из основных общественно-политических тем, прошло целых двадцать лет, прежде чем она стала сюжетом фильма. В 2009-м за его разработку взялся Радим Шпачек в фильме «Оковы» (Pouta). Он много лет не занимался кинорежиссурой, после того как в 1997 году получил антипремию чешской

[2] Яра Циммерман (Jara Cimrman) — фиктивный персонаж, чешский гений-универсал австрийского происхождения, придуманный в 60-е годы Зденеком Свераком и Иржи Шебанеком. Ему приписывают самые важные научные изобретения — усовершенствование лампочки, создание дирижабля, изобретение йогурта и раздельного купальника. А также исключительный, хотя и недооцененный художественный дар. Его главное качество — неизмеримая любовь к Чехии, которую он, впрочем, до конца жизни называл на немецкий лад Богемией (Boehmen). В опросе чешского телевидения «Самый главный чех» он лидировал, однако участие фиктивного персонажа было запрещено после консультации с BBC, которая является автором формата. Мотивы его жизни и творчества стали основой репертуара Жижковского театра Яры Циммермана, на двенадцать ежегодных представлений которого с 60-х и до наших дней всегда очень трудно купить билеты.

Киноакадемии за «худший фильм года» [3] — «Быстрые движения глаз» (Rychlé pohyby oči, 1998). В кинематограф он, однако, вернулся в прекрасной форме, сняв программный и весьма амбициозный фильм. Исследование жизни сотрудника тайной полиции Антонина Руснака, которому наскучила его абсолютная власть и отвратительны политический строй, собственное окружение и он сам, является историей о распаде личности и жутким свидетельством

«Протектор», режиссер Марек Найбрт

того, что корень зла не столько в идеологии, сколько в самой сущности человека.

Попытка бегства из серого безымянного города, лицемерных супружеских отношений, гниющего режима, в правоту которого он давно не верит, реализуется в страсти склонного к психопатии агента к любовнице объекта его наблюдения. Достойная психологическая драма, однако, временами балансирует на грани мелодрамы или погружается в мрачные эпизоды, характерные для триллера. Минорный тон задает не столько сюжет, сколько честолюбивая операторская работа Яромира Качера, которая даже в большей степени, чем режиссура, определила смысл и атмосферу фильма.

В том же году к той же теме обратился и Ян Гржебейк, который на этот раз избрал более радикальный сюжет и форму. «Роза Кавасаки» (Kawasakiho růže, 2009) — рассказ об ученом и бывшем диссиденте, о прошлом которого накануне вручения ему государственной награды начинают всплывать не слишком лестные подробности. На протяжении фильма меняются главные герои, темы и способ повествования. История супружеского кризиса превращается в рассуждения о манипуляции, конформизме и сервильности прошлому режиму. Вмонтированный в повествование документальный фильм о главном герое вдруг становится центром действия, а уже на его фоне расплетаются запутанные семейные отношения протагонистов.

Снятый без единого флэшбэка, этот рассказ о давних травмах опирается только на непрочные воспоминания героев. Камера тут «впивается» в жесты и выражения лиц, которые позже будут противопоставлены в продуманном монтаже. Постоянно меняющаяся композиция документального фильма

[3] В 2003-м антипремию отменили, и сейчас вручение главной премии «Чешский лев» проходит исключительно под торжественные фанфары.

(картины прошлого) демонстрирует, насколько легко можно манипулировать информацией. В отличие от важной роли обстоятельств в выборе решений, поступков, столь присущей героям Гржебейка, здесь режиссер стремится к критической рефлексии по поводу острых для чехов вопросов «народной совести». По сравнению с примиряющей идиллией Гржебейка (128 тысяч зрителей) в фильме «Оковы» (11 тысяч зрителей) сделан радикальный шаг к осмыслению недавнего прошлого, формирующего психологию большой части десятимиллионного чешского населения. Впрочем, как видно из сравнения посещаемости фильмов, оно в таком анализе не нуждается.

К злободневной реальности в период морального кризиса страны приближается роуд-муви Роберта Седлачека с провокативно-шаблонным названием «Семья — ячейка общества» (Rodina je základ státu, 2011). Фильм повествует о высокопоставленном служащем банка, который, одобрив несколько подозрительных транзакций, в один прекрасный день отправляется с ни о чем не подозревающей женой и детьми в незапланированное путешествие. Поездка превращается в гонку со временем, где приз — последние минуты, проведенные в кругу семьи, перед грядущим тюремным заключением.

Захватывающий сценарий и редкое для чешских режиссеров желание впустить в фильм неимитационную реальность делают фильм Седлачека, несмотря на его недостатки, неординарным событием. Дело не только в том, что режиссер затронул запретную тему — на этот раз коррупцию, в комедии «Мужчины в похоти» («Muži v říjí») он высмеивал чешских политиков. Автор фильма перенес моральную коллизию из глубин истории в сегодняшнюю, внешне спокойную реальность, а комическую или драматическую составляющую транспонировал в позитивный финальный аккорд, прозвучавший не фальшиво и не сентиментально. Стилистическая «простота» Седлачека, которую ошибочно принимают за телевизионную эстетику, впечатляет с каждой новой его картиной все больше, а его способность задеть нерв времени и заявить о своей позиции в доходчивой форме является в чешском кино редкостью.

Творчество Марека Найбрта и Роберта Седлачека пересекается и в исследовании особенностей чешской идентичности. Дебют Найбрта «Чемпионы» (Mistři, 2004), сценарий которого он написал вместе с Беньямином Тучеком и Робертом Гейслером, разыгрывает «национальный вопрос» в более чем специфических обстоятельствах. Во время чемпионата по хоккею в полузаброшенной деревне перед гаснущим экраном собираются несколько последних ее обитателей. Пробужденная победой национальная гордость помогает им мечтать о собственных успехах и в то же время дает повод «проветрить» свои травмы, фрустацию и накопившуюся ксенофобию.

Сам по себе хоккей, представленный нечеткой картинкой на еле работающем телевизоре или в галлюцинациях наркомана, показывает, что совместное боление за одну команду — лишь симуляция истинной близости и каждый из болельщиков преследует свои цели. Социальный подтекст неудавшейся жизни — долги, нежеланная беременность, безработица, инвалидность — последовательно корректируется черным юмором и гротеском. Наркоман в бреду узнает результаты матча, на который напрасно поставлены все деньги, имеющиеся в деревне. Цыган желает преодолеть чувство неполноценности, доказывая, что он белокожий. Единственный «перспективный» мужчина оказывается геем. При этом фильм не теряет остроты сюжета — пессимистический взгляд на чешский характер представлен в пространстве, где традиционно жило немецкое население. В послевоенной эйфории победы оно было варварским образом депортировано, и некогда процветающий край за несколько десятков лет деятельности чешских переселенцев превратился во впечатляющие руины. Хотя Найбрт, подобно Гржебейку, использует элементы комедии, он заменяет греющую душу слащавость и навязшую в зубах ностальгию суровой средой, что для большинства зрителей исключает эту картину из любимого чехами развлекательного контекста.

Не больше оптимизма в описании национального характера чехов заявлено и в роуд-док-комедии «Величайший чех» (Největší z Čechů, 2010). Нонконформист Седлачек вновь захотел коснуться темы морали в высокой политике. На съемки фильма о скандалах, связанных с фигурой бывшего вице-премьера Иржи Чунека, ему, однако, не был выделен грант — об этой реальной ситуации зрители узнают из пролога фильма. В ожидании легкого заработка ценой небольших уступок — размещения в фильме скрытой рекламы спонсора — блестящая сатира на типичный для чешского кино product placement — режиссер становится участником сомнительного проекта. Это съемки документального фильма о чешских рекордсменах, которых «необходимо показать с человеческим лицом, а не делать из них цирковых медведей». И вот миниатюрный штаб, составленный из бедствующих, хотя признанных художников, начинает поиски «необычных чехов», тщетно пытаясь скрыть отсутствие энтузиазма.

«Чешская исключительность» проявляет себя весьма широко — от умения пить пиво под водой и пролезать через ракетку для сквоша до кругосветного путешествия, совершенного на велотренажере, и самых длинных собачьих ушей. Однако вместо упорства и человечности режиссер находит лишь одержимость, эгоизм и эксгибиционизм. Этими же мотивами, впрочем, отчасти руководствуется и штаб, для которого сам проект лишь средство пережить время безденежья. На ключевой вопрос режиссера — о смысле их действий — рекордсмены отвечают простодушно: «Мы это делаем лучше всех». Автор даже не пытается выстроить из них героев — он наблюдает за ними с легким ужасом, постепенно осознавая, что их маниакальная страсть саморазрушительна.

Нагромождение фиктивных и реальных — без возможности отличить одно от другого — курьезных «достижений», которые демонстрируют как актеры, так и настоящие рекордсмены, является прежде всего свидетельством одиночества и тщеты их усилий. Впрочем, недолговечной оказалась и поддержка спонсора, у которого кончаются деньги, и перед автором снова встает вопрос о том, что делать. Поэтому он вновь, как и в начале фильма, оказывается перед членами комиссии Чешского фонда поддержки и развития кинематографии и просит выделить грант.

Из документального прославления «величайших чехов» — волею судьбы и благодаря провокациям штаба — получилась игровая комедия, снятая, можно было бы сказать, в «поэтике неловкости». В фильме есть и другой план — рассказ о ситуации чешских кинематографистов, которые находятся в заколдованном круге, униженно добиваясь дотаций от государства.

Еще один значимый проект — амбициозный Czech Made Man (2011) самого молодого чешского режиссера Томаша Ржегоржека, который в двадцать четыре года выпустил в прокат уже четыре фильма. После того как в первом из них «Превращения» (Proměny, 2009) он выступил в качестве режиссера, сценариста, оператора, монтажера, сыграл главного героя и проехался по фестивалям в Париж, Атланту, Феникс, Брюссель, профессиональная общественность стала говорить о чуде, которое наконец оживит стоячие воды чешского кино. Однако «чудо» вскоре занялось копированием западных трендов и пока не подняло отечественный кинематограф на новый уровень. Его третий фильм Czech Made Man (очевидно, вдохновленный «Рок-н-роллщиком» Гая Ричи) представляет по местным меркам необычно эффектное зрелище с довольно банальным и даже циничным сообщением о том, что чехи — люди неоригинальные, однако ловкие плагиаторы и что «зарабатывать на человеческой глупости» — круто и клево. В основе сюжета рассказ о реальном чешском бизнесмене, стилизованный под исповедь изворотливого мошенника, разбогатевшего во времена дикого капитализма.

Беглый экскурс в историю, к сожалению, стал скорее лишь забавным фоном, нежели реальной средой, которая действительно могла сформировать героя. Впрочем, такой грех, как немотивированность действия и поверхност-

ные персонажи, свойствен большей части чешской кинопродукции еще с 90-х, когда после развала киностудии «Баррандов» (1991) практически вымерли сценаристы и редакторы. Однако наиболее уязвимая проблема фильма Czech Made Man — демонстрация несомненного ремесленного мастерства режиссера (монтаж, необычные ракурсы съемки, цветные фильтры) как самоцель, нивелирующая собственно содержание фильма.

Впрочем, нарочитые эффекты, которым присягают молодые режиссеры, может быть, мотивируются необходимостью дистанцироваться от визуально бедной чешской кинематографии. В частности, обращение к экшну — одна из самых очевидных тенденций современного чешского кино. Подобные фильмы при социализме снимать было принципиально невозможно, а в 90-е из-за отсутствия опыта и плачевного состояния кинопроизводства они страдали чрезвычайной наивностью. Стремление преодолеть посткоммунистический синдром и снимать как бы коммерческие хиты обещает в лучшем случае только местные радости. Нынешние амбициозные триллеры делают ставку на зрелищность и выжимание эмоций, а также на актеров-звезд. Таков чешский блокбастер дебютанта Петра Якла-младшего «Каинек» (Kajínek, 2010) с Константином Лавроненко в главной роли. Речь в фильме идет о самом известном чешском преступнике посткоммунистической эпохи, чей побег из тюрьмы выдает подражание Бондиане.

И хотя размышления о национальной идентичности стали одной из ключевых тем нового чешского кино, они — за почетным исключением Веры Хитиловой — мало занимают многочисленных женщин-режиссеров. Их интерес прикован прежде всего к «тем, кому за тридцать», кто испытывает проблемы с созданием семьи — что само по себе является еще одним симптомом нашей реальности. Взгляд авторов тут сводится к совершенно банальным наблюдениям за незрелостью мужчин и требовательностью женщин. Начинает даже казаться, будто стереотипизация — сюжетов или стилистики — самое характерное свойство нынешнего чешского кинематографа.

Хочется надеяться, что новое поколение режиссеров сумеет снять это проклятие. Наконец-то задумается, в чем же заключается пресловутая «чешскость» не только в прошлом, но и в настоящем времени. Оно бескомпромиссно отвергает ностальгически умильный взгляд старших коллег (Гржебейк, Сверак, Михалек), но при этом не наследует циммермановскую сатиру — ее плодотворно развивает Петр Зеленка. Однако изобретательно использует возможности комедии, иногда с отголосками поэтики Формана (Роберт Седлачек).

Наступление на чешский провинциализм, воплощением которого стало кино 90-х, на мой взгляд, ведется со всех сторон. Клинически циничный образ «чешскости» характеризуется очевидным стремлением преодолеть стилистическую косность, присущую большинству картин местного производства. Сегодня, как и после революции, источником вдохновения является не характер героев, а прежде всего желание визуальной зрелищности. Авторы, к сожалению, не стремятся к экспериментам, которые остаются уделом старых мастеров — Яна Шванкмайера, Веры Хитиловой, а из следующего поколения — Томаша Ворела. Но самые радикальные перемены мы все-таки наблюдаем в идейном плане. Вместо осторожного лавирования на тонком льду болезненной исторической памяти эти режиссеры предлагают противоречивое ви́дение национального характера, по поводу которого у молодых кинематографистов, по крайней мере сейчас, нет радужных иллюзий.

Перевод с чешского Екатерины Бобраковой-Тимошкиной

П У Б Л И К А Ц И И

Одесса

ЕВГЕНИЙ ГОЛУБЕНКО

Марики

КИНОПОВЕСТЬ

В «Жигулях» едут двое: молодой человек в очках с сильной диоптрией и девушка лет семнадцати. Он ей рассказывает: «Я кинорежиссер, приступаю к съемкам нового фильма, вы мне очень нравитесь, но, понимаете, фигура должна быть безупречной, мне необходимо вас осмотреть. Я не могу так просто обещать вам роль. Покажите мне вашу грудь...»

Подвал хрущевки, очень низкий и просторный настолько, что углы тонут где-то во тьме. Под ногами скользкая грязь, бочки и бидоны из-под краски сдвинуты в один угол. Тот же человек, что и в машине, но одетый в спецодежду, аляповато-разноцветную от многих слоев налипшей краски, шпатлевки и извести. Рядом напарник — без штанов, прыгает на одной ноге, старается натянуть рабочие, не наступив босой ногой в грязь.

М о л о д о й ч е л о в е к. И вот, представь себе, она расстегивает кофточку и показывает свою грудь. Ну чем я не режиссер? Ведь поверила, ни на секунду не усомнилась! Ты посмотри на мои руки: кожа нежная, гладкая, ни одной мозоли нет, никто не скажет, что я всю жизнь в малярке.

Н а п а р н и к. Просто идиотка тебе попалась.

М о л о д о й ч е л о в е к. Ты меня хочешь обидеть, не веришь, что я умную могу снять. А вчера мне как раз умная и попалась. Спрашивает: «А как ваша фамилия? Какие фильмы вы снимали?» Я начал петлять, юлить, недавно, мол, работаю, нездешний. А она мне фамилии называет: не знаком ли с тем, с этим — короче, ловит меня. Пот прошиб: никого не знаю, еле вывернулся, все в шутку перевел. Ну и что тебе сказать? Трахнул ее в машине, она меня отпускать не хотела. Говорит, что такого мужчину еще не встречала. Вот такой я пацан!

Женщина-кладовщик отпирает дверь подвала. Возле нее четыре человека в спецодежде.

Ж е н щ и н а. Алебастр и краска у меня есть, шпатлевки пока нет, но я на днях привезу, заказала. Мела тоже достаточно. Можете взять новую робу, рукавицы, кисти.

Открыла наконец замок, ищет внутри за дверью выключатель.

— Ну что, Марики, пошли. Только учтите, на складе полно блох. Я вам советую штанины заправить в носки.

М а р и к. Я только один здесь Марик.

Ж е н щ и н а А для меня все маляра Марики!

Известковая яма на пустыре среди трущобообразных новостроек. Жильцы используют ее для свалки мусора. Маляры — их зовут Марик и Алик — выгре-

бают хлам, чтобы добраться до извести. Приподняв полусгнившую раскладушку, Алик прямо под ногами видит труп большой дворняги. Ему плохо, позывы к рвоте. Он выпрыгивает наружу. Марик, снисходительно улыбаясь, надевает рукавицы, берет собаку за задние ноги и выбрасывает прочь из ямы. Извести очень мало, и мороз ее прихватил. Откалывается маленькими кусочками, крошится в пыль, а лопата все время гнется. Рядом с ямой на тачке стоит большая бочка. Постепенно и мучительно остатки грязной смеси ее заполняют.

Алик толкает тачку, Марик придерживает бочку. Медленно едут по проезжей части дороги, огибая сплошные колдобины. На очередном вираже, пытаясь объехать припаркованный автомобиль, Алик цепляет его бампер тачкой. От рывка бочка сдвинулась, центр тяжести трехколесной тачки сместился, она вздрогнула и сбросила бочку прямо на дорогу. Известь вся рассыпалась.

Другой пустырь, но огороженный металлической сеткой-рабицей, тоже известковая яма, но принадлежащая чужой организации. Сверху яма накрыта обычной дверью, обитой железом, и закрыта на замок. С воровскими ужимками Марик и Алик перепрыгивают через сетку, ломиком срывают замок. Внутри полно извести. Подмерз только верхний слой. Нужно пробить слой мерзлоты, а там дальше, внутри, она как паста — тяжелая и жирная, почти без камней. Быстро накидывают ее в мелкую тару: выварки, старые ведра, кастрюли. Перебрасывают через ограждение и грузят на ту же тачку. Лица у ворюг раскраснелись, спины мокрые, азарт легкой добычи движения делает лаконичными, синхронными и точными.

Пустая комната в детском саду. В углу рояль, накрытый газетами. Играет Осик. Вполне профессионально. А по мнению коллег-маляров, виртуозно даже. Друзья лежат кто на чем. Умение с комфортом расположиться — предмет особой гордости некоторых. Лежат на досках, на снятых с петель дверях. Марик всегда предпочитает зубоврачебное или гинекологическое кресло, если работа на объекте РСУ Минздрава.

Осик играет что-то из Поля Мориа. Потом еще, еще на бис. Время послеобеденное, сытое и умиротворенное.

Та же комната, туман от пыли из-под шпателей, снимающих набел. Двое на козлах починяют потолок. Осик на полу в старом, измятом тазу разводит алебастр. Разводит на троих, но не успевает всем угодить, и они ругают его. Слишком густой, рано застывший раствор счищают на голову Осика. Юра тоже работает «по низам». Тихо ковыряется, заделывает трещины и глубокие борозды-шрамы от старой электропроводки.

Осик рассказывает Юре:

— Скажи, как тебе понравится такой человек. Он мой отец. И он — жирная свинья, поломавшая жизнь мне и моей матери. Скупой тиран, имеющий сорок тысяч на сберкнижке, и при этом — жизнь впроголодь, не во что одеться. Моя мать закончила Гидромет, умная и образованная женщина, что он с ней сделал? Она сидит дома с шестью собаками, которых он держит, ходит за ними с тряпкой и веником. Такая картина, к примеру: она стоит и смотрит в окно. Подходит отец, пинает ее ногой в живот и обращается ко мне: «Осик, пойдем сыграем в шахматы». Мать лежит без сознания. Когда я подрос, то стал защищать ее. Однажды набил ему синяк под глазом. Он ходил и всем его показывал. За всю жизнь он мне не дал и пяти копеек на семечки. Когда я пришел из армии, отец пощупал шинель, осмотрел шапку и сказал: «У тебя отличная шапка, сними кокарду и носи ее», а мать добавила: «И шинель хорошая, только погоны надо срезать». Я следил за ним и однажды обнаружил за сливным бачком две сберкнижки. Он не шутил, когда говорил, что может купить три автомобиля «Волга». Я их бросил, уехал в другой город, где мы прежде жили и где у нас остались родственники, ради прописки пошел учиться в проф-

техучилище, потому что он написал всей родне, что я негодяй и аферист. Ни в один дом меня не пустили, и все советовали вернуться домой. А мой младший брат? Ничтожество. Делает вид, что его ничто не касается. Изображает тихую покорность судьбе, надеется вкусить от сбережений жирного скота.

Трещины ветвятся по стенам, потолку, едва заметные, сходящие на нет, и черные, нервно-искривленные, выбирающие путь очень логично (для человека, понимающего внутреннюю конструкцию постройки), возникают на стыках и швах невидимого скелета, скрытого слоем штукатурки и косметикой малярных работ. По ним можно судить о болезни здания. Решать: лечить или не лечить, как обреченное. Я понимаю удовольствие хирурга, любопытство его, когда острым концом шпателя, как нарыв, поддеваешь пласт провисшей штукатурки и обрушиваешь на пол. А затем смачиваешь травмированное место водой, разводишь алебастр и быстро, пока он не застыл, заделываешь рану. Сначала грубо, приблизительно, а потом совсем сравниваешь на нет, так, что после побелки и места этого уже не найдешь.

Одна уборщица, для того чтобы поменьше ошметков с потолка сыпалось на пол, принесла мне картонную коробку, и я действительно пытался, чтобы угодить ей, стоя на стремянке, одной рукой ловить в коробку падающую штукатурку. Кое-что поймал. Чуть шею себе не свернул.

О с и к. Я закончил музыкальную школу и мечтал продолжать обучение дальше. Подал документы в музыкальное училище. Отец пошел в канцелярию, поднял скандал, забрал мои документы. Я стал студентом строительного техникума. Нас посылали на уборку хлопка, платили неплохо, у всех студентов водились деньги, чтобы отдыхать вместе, развлекаться. Я один не мог присоединиться, потому что все деньги отсылал матери. Меня стали сторониться, а она возмущалась, что я мало заработал. Мать с детства меня презирает. Сколько себя помню, она ругала мою рахитичную фигуру и чрезмерно большую голову. Родился я вопреки ее желанию, все попытки от меня избавиться ни к чему не привели, и я появился на свет. Мать никогда этого не скрывала и всячески подчеркивала мое нежелательное наличие. Отец и его сестра (она жила с нами, ядовитая тварь) были как отдельная каста в доме. Когда она сдохла, я пошел на кладбище, на ее могилу и заплевал ее портрет. Я поставил себе задачу: доказать им, что могу жить без них, что достигну успеха и благополучия без их помощи и вопреки всем препятствиям с их стороны. Приехал сюда, никого не знаю, всем чужой. Я начал все с нуля. Спал на пляже до холодов. Затем ПТУ. Они меня с радостью зачислили. Их зарплата зависит от количества учеников. Это была взаимовыгодная сделка, я получил прописку, а на занятия ходить было необязательно. Никто меня не трогал. Теперь все это позади: общаги и прочее. Я женат, и у меня есть дочь. И все надо начинать сначала, потому что я ненавижу жену и ее родителей. Они меня надули. Им надо было избавиться от засидевшейся в девках дочери, я подвернулся им под руку. Без жилья и с временной пропиской. Они меня взяли лаской, я раскис и попался на крючок. Как меня ублажали до свадьбы! Я подумал, что мир перевернулся! Впервые в жизни столько внимания. Жена мне нравилась сначала. Но это оказался рекламный образец. Она смотрела за собой, была бодрой, живой. Просила меня: «Осик, сыграйте что-нибудь!» А теперь я слышу каждый вечер: «Как ты мне осточертел со своим Челентано! Или эта омерзительная фраза: «Возьми себе в холодильнике!» А ее отец знает только два слова: «гнусни заразы» да иногда произносит целое предложение: «Когда я сдохну, все будет ваше, а пока живой — я здесь хозяин». Случай дежавю: он же точная копия моего отца.

Сооружение, точное название которому есть в украинском языке — льох, погреб, отдельно стоящая постройка во дворе. Глубоко в земле, покрытая дерном, только вход приподнят на высоту человеческого роста. Крутые ступеньки в полутьму. На них рассыпаны тысячи пузырьков аптечных. Битые

и целые, закопченные. Хрустят и перекатываются, когда на них наступаешь. И внизу метровым слоем на полу стекло. От края и до края. И следы огня. И запах гари и чего-то знакомого, медицинского. Некоторые пузырьки стеклянные потекли от высокой температуры, слиплись в причудливые скульптурные комбинации.

Сколько помещений даже в самой захудалой аптеке? Два? Три? Что видит посетитель, когда заходит по необходимости? Зал, и нечто непонятное за открытой дверью в глубине просматривается. А там лабиринты — больше чем из десятка комнат. И подвалы, заставленные стеллажами.

В какой цвет красить аптеку? Заведующему нравятся очень яркие цвета. Он двадцать или более лет в городе живет, а вырос в селе. Городским нравятся оттенки выцветшего, вылинявшего белья: это благородно и изысканно. Малярам нравятся оттенки остатков от предыдущей покраски (их надо использовать — иначе пропадут, засохнут). Уборщица любит потемнее и нейтральнее: не так заметна грязь. Большинству наплевать на цвет, их мутит от сильного запаха. Особенно зимой, когда нельзя открыть окна и двери, чтобы как следует проветрить. Маляров тоже мутит, но они привыкли и к самой мути, и к мерзкому ощущению во рту.

Маляр сидит в закутке, заставленном бутылями и разным аптечным хламом, размешивает краску в ведре. Перед ним топчется пожилая женщина в белом застиранном халате.

— Идите ко мне делать ремонт. Мне нравится, как вы делаете. Я уже сыну сказала, а вы не соглашаетесь. Я вам хорошо заплачу. У меня сын инженер, а я провизорша — не какая-нибудь шмырга. Я вас очень прошу, приходите. Я сыну говорю: «Он не хочет к нам, он занят». А сын мне говорит: «Ну, мамочка, ты у меня такая находчивая всю жизнь, придумай что-нибудь, уговори». Я же вижу, вы не ханыга, порядочный человек. У меня есть знакомый маляр в Севастополе, тоже Марик его зовут, Марк Степанович. Он хотел мне сделать ремонт, но ему отрезали обе ноги, такое несчастье. Может, вы все-таки придете? Не передумали?

Маляр красит потолок. Другая женщина стоит возле «козла», задрав голову.

— Вот представьте себе мою комнату: такой где-то длины... — показывает руками, — вот такой ширины, а здесь окно. И потолок ужасный — весь провис и местами упал, это соседка меня залила, и он намок. А вот отсюда идет трещина и рядом трещина и пятно желтое, сколько это будет стоить?

М а л я р. Да откуда я знаю? Вот так, не глядя, вам сказать? Это надо потрогать руками.

Ж е н щ и н а. Но я же вам рассказываю! Вот так идет трещина, и здесь трещина, рядом пятно, а чуть в стороне — совсем отвалилось!

Мне нравится вид развалин. Голых, расчлененных, лишенных косметики и совершенно беззащитных. Вот такая некрофилия. Чистишь стены в общежитии и находишь под многими слоями покраски фрагменты церковных орнаментов. Вся история здания, как перед археологом, открывает свои тайны. Чем белили, в какие годы на какие оттенки мода была. Есть цвета бедности, встречаются и следы ушедшего благополучия. Это очень часто в дореволюционных постройках. Под слоем дешевой покраски можно найти следы дорогих алфрейных работ. Интересно прочитать обрывок газеты, наклеенной сорок лет назад под обои, чтобы скрыть неровности стены. А потом приходится все зашпатлевать, выровнять, покрасить и только в твоей памяти навсегда отпечатывается, гравируется знание о прошлом. Я не всегда могу вспомнить время и последовательность работ на объектах, но иногда абсолютно отчетливо возникают в голове изображения стен дырявых, с трещинами, как реки на контурных картах, с облупившейся побелкой, и не какие-нибудь абстрактные, нет, абсолютно конкретно виденные и неповторимые в другом месте. Ничего более безликого, чем свежеотремонтированное помещение, я не встречал. Но ведь жильцам и необходимо получить пространство без биографии и чужих

запахов. Особенно без запаха чужой смерти. Хуже всего выглядит квартира после того, как жители затащат в нее все свои жалкие манатки.

Обеденный перерыв, середина дня, двенадцать часов.

Алик достает бутылку молока и хлеб с колбасой.

Марик достает сверток с едой.

Юра достает сверток с едой.

Осик достает сверток с едой.

Гарик собирается в столовую, ищет кусок газеты или картона. В прошлый раз был скандал с «последним предупреждением» из-за перепачканных спецовками стульев. После маляров, дескать, люди в чистом садятся. Имейте совесть и все такое.

М а р и к. Да не ходи ты в эту забегаловку, желудок испортишь. Садись с нами. Сейчас посмотрим, что мне моя девочка положила. Вот, смотри, огурчики, курочка. На, попробуй и скажи, чем моя Светочка не умница. Юрик, твоей идиотке до нее далеко.

Ю р а. Опять завел свою волынку, не надоело?

М а р и к. Нет, Гарик, не дай соврать, ну кто может с моей Светкой сравниться! Вот посмотри, что я с собой принес и что ему любимая всунула. Я б ее прибил за это! Спит она у тебя до обеда, вечно у нее что-то болит: какая-то недоделанная, когда ни зайдешь — все время лежит.

Ю р а. Меня она устраивает, жри и помалкивай.

М а р и к. Я тебе клянусь, меня бы она на руках носила. Я же ей нравлюсь. Помнишь, как она ко мне целоваться полезла, когда я к вам зашел? Она меня хочет, это сто процентов!

Ю р а. Хватит пиз*еть, я же твою Светку не трогаю! Заткнись уже.

М а р и к. Хотел бы видеть, как ты ее потрогаешь со своей противной рожей!

О с и к. А моя ничего не умеет готовить, и ее мать тоже. Кинули кусок мяса в кастрюлю, сварили и вынули. Я на Востоке вырос, привык к вкусной еде. А им все равно, что жрать. У тестя свой отдельный холодильник. Он держит в нем деликатесы. Жена и дочь без спроса туда даже заглянуть боятся. Сижу вечером дома, захотелось мне пить, знаю, что у него «Боржоми» в заначке есть, но никто не решается взять.

М а р и к. Моя Светка хозяйка отличная. Я мог жениться на ней, а мог и на другой. Они были обе беременные, срок приблизительно одинаковый, и надо было решать, кому из них делать аборт. Я дал им денег, одинаковую сумму, и попросил накрыть стол — каждую у себя. Мой день рождения, так совпало, что пришелся. И Светка оказалась несравнимо лучше. Вы бы видели, какой белизны пеленки она потом вывешивала на балконе. Все соседи диву давались, как можно так выстирать?

О с и к. Так какого ты таскаешься с кем попало?

М а р и к. Дело в том, что в постели она никуда не годится. Она этого не любит: там ее не трогай, так ей не нравится...

О с и к. Моя тоже не сахар, каждый день одно и то же слышу: «Ты уже? Ну слезай уже!» У нее вообще скудный словарный запас.

М а р и к. А Гарик свою Людку как огня боится, она его и по морде бьет, правда, Гаричек?

Г а р и к. Она ревнивая, ей все время мерещится.

М а р и к. Ну как же, ты у нас образцово-показательный семьянин. Юра, кончай чавкать, вечно ты какие-то звуки издаешь животные.

Ю р а. Мне твои шутки плоские уже остопиз*ели.

Он встает и собирается начать работу: чистит шпатели, заглядывает в ведра.

Г а р и к. Ты чего вскочил, посиди, покури, на тебе же лица нет.

Ю р а. На часы посмотри, уже два часа идет треп, а потом сам гнать будет как на пожар.

Г а р и к. Пока бригадир не встал — можешь сидеть хоть до вечера.

Ю р а. А мне неинтересно просто так сидеть здесь до вечера.

Г а р и к. Позавчера мы в аптеке были без тебя, Марик с Аликом сели играть в «телефон» после обеда — на этом работа и закончилась.

А л и к. Да ну его в задницу, Марику лучше сразу проиграть, он же, пока не отыграется, из-за стола встать не даст. А мне как назло камень идет и идет. Я себе говорю: всё, сейчас поддамся и эта мутная дурь прекратится, так нет — везение невероятное!

М а р и к. Вот именно — везение. Играть с умом ты не можешь.

А л и к. А ты проигрывать научись, старый хрыч, пора уже. Вцепился, как клещ: еще одну партию, еще одну партию... И на что играли, главное: если я проиграю — то даю трояк, а если он — везет меня домой.

М а р и к. При чем тут деньги? Это вопрос чести. В конце концов я ведь отыгрался, доказал, что играть ты не умеешь.

А л и к. Не умею, не умею, успокойся. Ты бы с Фимой сел играть. С Фимой, который вдвоем с рыжим Петей работает. Он тебя бы на раз вставил.

М а р и к. Петя, это тот, который на квартире у барыги в шкаф с ведром водоэмульсии провалился? Полез на шкаф с ведром краски, а верхняя крышка его не выдержала?

А л и к. Ну да, все в краске было — полы, полки с книгами, ну и шмотки в шкафу дорогие, ему застирывать пришлось, он с пустым ведром вывалился через дверь шкафа, но себе ничего не сломал.

Г а р и к. Я его тоже знаю, мы с ним на выезде как-то были. Это сексуальный гигант. Клянусь здоровьем своей дочки! Поставь перед ним семь незнакомых разных баб — он мог их всех по очереди трахнуть, а одну два раза подряд — никогда не осилит.

А л и к. Главный гигант у нас Марик, в этом никто не сомневается. Скажи, дорогой, как много вы с Гариком на квартире у Галочки заработали?

Г а р и к. Галочка умница, очень практичная девочка, она мужу за год на мотоцикл заработала, я только не врублюсь и спросить ее неудобно, в курсе ли муж, чем она на жизнь зарабатывает?

М а р и к. Может, и в курсе, с виду спокойный такой, уравновешенный.

Г а р и к. Марик вчера чуть не попался. Стоит, шпатлюет потолок, и вдруг ему приспичило. Пошел с Галочкой в другую комнату, она ему не успела брюки расстегнуть, как является муж.

М а р и к. По-моему, он ничего не заметил.

А л и к. И как вы с ней договорились о расчете?

М а р и к. Как всегда, за свои услуги она высчитывает из общей стоимости нашей работы.

Ю р а. У меня такое предчувствие, что при твоей сексуальной активности этот ремонт ей ничего не будет стоить.

Помещения жилые, подвалы и чердаки живут в моей памяти. Есть один забор, который я штукатурил, а потом белил, — я мимо него часто езжу на автобусе. Уже давно другого цвета (его белят два раза в год: на майские и октябрьские), латаный-перелатаный, местами обвалившийся. Но некоторые свои заплатки я еще узнаю сквозь набел.

Пока замажешь все надписи в парадной, успеваешь проникнуться чужой жизнью. В фантазии формируется образ таинственной девушки, чье имя украшает все стены в округе. Один объясняется ей в любви, другие, отвергнутые, ругают матом. Парадные десятка домов посвящены директору ближайшей школы. Иногда, из любознательности, спросишь жильца, высунувшегося из двери, о какой-нибудь настенной знаменитости — он подарит историю. Лет десять назад весь город украшало имя Будиловской Клары. И версии у интерпретаторов причины такой известности всегда были совсем разными. Самые скучные тексты — декларации-заклинания, состоящие из названий рок-групп. Глубоко и безапелляционно процарапанные, тупые и безнадежные, как

крик в пустыне, они встречаются в подвалах и даже чердаках, предназначенные для чтения, вероятно, крысам и голубям. Закрашивать их бессмысленно: авторы все равно возобновят надписи. Писать это им так же необходимо, как животным метить свою территорию, чтобы распознавать своих среди чужих множеств. Но, как все культовые занятия, ремесло маляра тоже обладает своим тайным ритуальным смыслом: значение имеет не результат, а только процесс. И пока этого не поймешь, обречен на унылое, кажущееся бессмысленным повторение однообразных действий.

Люди, которые профессионально занимаются ремонтом — любым, не важно, стен ли, часов или обуви, — понимают и ценят только процесс. У них нет тоскливой беспомощности от жизни среди разрушающихся вещей — непрерывность разрушения дает им гарантию на постоянный кусок хлеба. Я не видел огорчения на лицах маляров, когда спустя год-два они возвращаются делать ремонт в то же самое место и видят, что от их труда уже мало что осталось. Им не жаль своих прошлых усилий — они не борются с разрухой. Это не касается случаев, когда обои отлетели до расчета с хозяином и потолок валится на голову до того, как успели уйти с объекта. Есть такие учреждения, где ремонт никогда не прекращается. Помещений так много, что пока маленькая бригада доберется до последнего, первое уже просят освежить.

О с и к. Я хочу встать на ноги, хочу быть независимым, иметь престижную профессию. Я уже не могу быть музыкантом — время упущено. Чувствую призвание к торговле, думаю, что мог бы там развернуться. Сейчас поступил на заочное отделение в холодильный институт. Это совсем не то, что мне нужно, но я переведусь, главное сейчас — зацепиться покрепче. Люблю коммерцию, у меня в голове все время прокручиваются торговые комбинации, много идей, совсем несложные и доступные в реализации. Нужны компаньоны. Малярка мне противна и физически, и морально. Грязь вокруг, и люди... Послушай, как они говорят. Им достаточно десяти слов. Мне осточертели их тупые шутки типа: «Не хватит, так останется» или «Сядь, покури, на тебе лица нет». Все время следят друг за другом — кто сачкует, обличают и придираются. Если у тебя маленький разряд, а работа получается отлично — никогда не скажут доброго слова, молчат как в рот воды набрали. Похвалить боятся, чтобы не потребовал прибавки к зарплате. А если у тебя что-то не получилось, так, мелочь какая-нибудь, которая у всех случается: обои слегка отошли или побелка меловая пузырится, — они набрасываются радостно и остервенело. Еще одна хитрость: до некоторых работ человека с маленьким разрядом стараются как можно дольше вообще не допускать. Это дает возможность, в случае если начнет «возбухать» и настаивать на прибавке денег, всегда заявить ему, что как можно тебя повысить, если, к примеру, ты еще никогда не стелил линолеум? Обрати внимание на Марика. Когда у него назначено свидание или другие дела побочные, как он умеет красиво свалить с работы. Он в этом деле великий актер. Весь день планирует, подгоняет дела таким образом, чтобы ко времени, когда ему нужно уйти, все работы, нуждающиеся в напарнике, типа побелки из пульмана, уже были закончены. А потом он неожиданно вспоминает, что у него встреча с прорабом, и быстро исчезает. А тебе оставляет такие доделки, которые ты никак не можешь бросить и сбежать следом: потому, что если сегодня все не загрунтуешь, то назавтра нельзя покрасить начисто, и ты сидишь на объекте и час лишний, и полтора. Если с утра его долго не было, а причину серьезную поленился придумать, тогда он обаяние свое включает: улыбка до ушей, всех рад видеть, обниматься лезет и в глаза заглядывает. Ну а если ты игру не принимаешь, сердишься, он напускает на себя деловой вид и начинает с ходу работой интересоваться, в детали входить. Если не сдержишься и спросишь, где он два часа пропадал, — иголки на спине у него сразу дыбом, и все промахи твои в работе припомнит за последние два года, и рот тебе заткнет. На днях пришла моя очередь угощать всю бригаду в «Восточной кухне». К моему второму добавили еще полразряда. Боль-

шие для меня деньги. Гнусность обычая в том, что я именно обязан всех накормить цыплятами табака и напоить водкой, накормить до отвала и потратить на это всю месячную прибавку. Никто не спрашивает, хочу ли я поить и кормить их за свой счет. А Марик, тот вообще за гранью каких-либо понятий о приличиях. Пить со всеми не пьет — он же за рулем, но свою долю на дне бутылки забирает с собой, чтобы выпить дома в одиночестве. Из принципа, потому что цена выпитого для него ничтожная.

Меня никто не любит. И сейчас, и раньше, в школе, у меня не было друзей. Я рос в Баку, а евреев там немного. В классе я был один. Помню, идет политинформация, учитель зачитывает сообщение об очередной победе арабов над евреями в Палестине. Весь класс поворачивается ко мне и аплодирует торжествующе.

С некоторых пор меня начал навещать Гриша. Гриша — наш «висячий», или «мертвая душа» бригады. Ты его еще не видел. Он числится по той конторе, в которой тебя не оформляли. Приходит в день получки, расписывается в кассе и отдает деньги на «хежим» бригадиру, вот и вся его забота. Ему даже процент с «висения» не нужен, он работает на дому с отцом меховщиком, а эта официальная у нас работа — отмазка от ментов. Неприкаянный он какой-то. Все у него есть — деньги, машину опять поменял. Недавно начал проявлять беспокойство по поводу своей полной некомпетентности в малярке. Вдруг менты прихватят, захотят проэкзаменовать, а он не в зуб ногой. Пришел на объект, взял интервью, получил устную консультацию, разгорячился и под настроение покрасил радиатор. Гриша приходит ко мне вечерами. Сидит молча. Говорить не о чем. Если у меня нужда ехать куда-нибудь по делу — он оживляется. Рад услужить,, и ему все равно куда ехать. Я вижу, что он одинок, но мне с ним скучно, и он это чувствует. У него как будто есть невеста, русская. А отец уперся — подавай ему еврейку. Наверное, это его и гнетет. А без отца Гриша шагу ступить не умеет — боится, что пропадет.

Униформа любая, или спецодежда, радикально меняет поведение человека. Не нужны предисловия и объяснения: кто вы, зачем явились. Если на вас заляпанная краской роба, вы без стука заходите в кабинет начальника Главпочтамта и, не обращая внимания на его посетителей, можете залезть с ногами к нему на стол, плюнуть на стену, чтобы узнать, меловая побелка или известь. Обсуждать с товарищем план работы, игнорируя хозяина. И что удивительно — он и сам ваше поведение воспринимает как норму. Лебезит и заискивающе интересуется, когда ему выметаться из кабинета.

Контора. Типичная. Девичник. Гарик расхаживает между письменными столами. Смотрит на потолок, ковыряет ногтем старую краску панелей.

Бухгалтер заискивающе улыбается.

— Мальчики, что, пожитки собирать? Вы уже у нас начинаете? Неужели и в этом сарае будет красота!

Г а р и к. Да, после обеда уже и до вас доберемся, уже можете собираться.

Женщины рады развлечению, суетятся, рассовывают по столам папки, канцелярские мелочи. Дамы посолиднее делают вид, что недовольны. Ворчат. Изображают умудренных опытом матрон.

— Ну, сейчас грязищу развезут, за неделю не отмоешься. Столы выносить или сдвинуть можно? А шкафы кто будет таскать? У нас мужчин нету!

Мебель сдвинули, и обнажились углы, в которые давно не ступала нога человеческая и глаз туда тоже не заглядывал. Тоже человеческий. Пауки и сороконожки не в счет. Мелкий мусор за шкафами, конфетные обертки внутри радиаторов отопления, пара копеек денежной мелочи.

Б у х г а л т е р. В какой цвет будете красить?

Г а р и к. А вам в какой хотелось бы?

К а с с и р. Что-нибудь нежно-сиреневое, для глаз приятное.

Б у х г а л т е р. Нет, Катя, надо в абрикосовый покрасить, это моя мечта!

Г а р и к. Цвет какого сорта абрикосов вы предпочитаете?

К а с с и р. Абрикосовый — это абрикосовый, вы над нами насмехаетесь?

Г а р и к. Ладно, будем красить в зеленый.

Б у х г а л т е р. Мальчики, вы так не шутите, зачем же нам зеленый, как в уборной?

Г а р и к. А никто и не шутит — нам бочку зеленой двести литров привезли. А другой не будет, пока эту не выработаем. Можем белил добавить, осветлить.

К а с с и р. Может, в голубенькую покрасите, если сиреневой нет? Мы здесь целый день сидим, глаза устают, а вашу зеленую я в отделе кадров видела — она же болотная!

Г а р и к. Не болотная, а серо-зеленая. Серый цвет сейчас самый изысканный и модный. И практичный, конечно.

К а с с и р. Ты нам не заливай, я сейчас к начальнику пойду и посмотрю, чем у него покрашено!

Г а р и к. А пожалуйста, идите и смотрите, у него то же самое. Краску развели одну на весь этаж. И шефу вашему абсолютно наплевать, какого цвета у него стены.

Г а р и к. Породы такой или национальности «маляр» в природе нет. Никто маляром не рождается. Хотя и встречаются асы своего дела, настолько вросшие в него, что кажется — этот человек родился со шпателем в руках и мозги его ни для чего другого не приспособлены.

Я случайно в малярку попал. В армии шофером был, тоже нечаянно. Лейтенант оказался евреем. Он только глянул на меня одно мгновение, но так, как только еврей еврею может посмотреть в глаза, понял, что я зеленый, ничего не рублю. Спросил, где я хочу служить, и сам же меня в учебку направил, на водителя учиться. Он меня от строевой части спас — это я потом понял, когда уже за руль сел. Там же в части духовой оркестр был. Я в музыке дуб полный, но ребята говорят: «Не валяй дурака, барабан ты осилишь». Ходили мы в деревню по свадьбам, и «жмура» приходилось играть. Бывало, конечно, не там стукнешь, а иногда все перепьются так, что непонятно вообще, что играем.

В малярку пошел на сезон, белить фасады на выезде. Из Белоруссии тогда много народу шабашить в Сибирь ехало. Зимой сидят дома в тепле, каждый по своей специальности, а как солнце чуть пригрело — берут расчет на работе и айда за Урал. Мне понравилось, втянулся. А теперь, когда двое детей, трудно что-то менять. Чтобы новую профессию освоить, надо иметь большую заначку денег. Пока привыкнешь, приноровишься, в учениках, само собой, дадут побегать — платить сразу никто не спешит.

Вот Алику двадцать три года. У него уже третий разряд и в месяц по-бедному три сотни выходит. А его отец, мастер на заводе, зарабатывает едва двести, а со мной не разговаривает, потому что я сына его с завода сманил. Хотя он сам же меня уговорил взять пацана к себе в бригаду, чтобы тот до армии не шлялся по улице. Нам тогда попалась хорошая «шмырганинка» на заводе — километры побелки почти без починки, подходит мастер и говорит: «Сыну до армии полгода, может, в учениках у вас перекантуется?» Он хотел после армии взять его на завод. Типа рабочая династия. А Алик через три месяца у нас вышел на разряд, а домой приносил деньги ученические — не стал хвастаться, что больше папы стал зарабатывать, на гулянки все спускал. Пошел в армию и опять же в стройбат на малярку попал, руку набил, насобачился. Дембельнулся, вернулся домой. Для того, кто воли понюхал, заводская проходная, работа от звонка до звонка на одном и том же месте уже не привлекает. Сейчас смешно вспоминать, как папа после первого рабочего дня его в бочке солярки от краски отмывал.

Юра — портной. Техникум заканчивал. Может, хороший портной, может, плохой — не мне судить. Наши жены дружат. Моя попросила: устрой, говорит, в бригаду. Я и взял. Марик с ним работать не любит. Тупым его считает,

медлительным, и руки, говорит, не оттуда растут. А я с ним работаю, привык, приспособился, мне с ним удобно — полно занятий, которые ему в самый раз. Пульман покачать, побелку закалампуцать, песок просеять, раствор развести. На квартиру его одного, конечно, не поставишь: растеряется, засрется. Боится сам работать, не любит решать, с какого конца начинать. Потолки ему трудно делать: голова у него болит — ревматизм. На «козел» лезет — кряхтит, живот ему мешает. Своим небольшим заработком у нас он доволен, две сотни чистыми ему больше нигде не заработать, но в малярке это его потолок — выше второго разряда ему не подняться. Недавно на Главпочтамте он упал с пятиметровой стремянки. Я думал ему хана. А он ничего, оклемался.

Игорь от нас скоро свалит. Он свой разряд перерос, но в нашей бригаде он больше не получит. Если дать ему третий с половиной, то при «хежиме» будет меньше ста рублей на разряд выходить. Бригада должна быть правильно укомплектована: парочка учеников, по второму разряду человека три, один третьеразрядник, ну и бригадир по пятому работает. Образуется ядро бригады из ветеранов, его основной состав и обновляющаяся часть из молодежи. Если всех держать при себе и платить по пятому разряду, можно по миру пойти. Молодые, подрастая в ремесле, уходят, ищут себе другую бригаду, где вакансия есть на мастеров. Или собирать вокруг себя бригаду с нуля. Это для Игоря неплохой выход. Но у него связей с прорабами нет. Поэтому он в бригадиры и не рвется. Раньше печником был, а до того пекарем. У нас в РСУ два прораба, и мы им отстегиваем одну месячную зарплату за свои «мертвые души». Иначе нельзя — им с нами неинтересно без этого. А нам без «висячих» не заработать. Система идиотская: с одной стороны, есть расценки на производство работ, а с другой — потолок в заработной плате. Мы вчетвером реально можем за месяц выполнить работу восьмерых человек. А чтобы снять эти деньги, приходится оформлять в бригаду и своих жен, и цеховиков, которым нужно где-то числиться официально — иначе они попадают в разряд тунеядцев. Я имею в виду тех надомников, у которых нет шансов на лицензию по инвалидности. Прикинь, сколько имеют в месяц наши прорабы Сеня и Миша, если у них пять таких бригад, как наша!

Есть люди, особая такая порода, которые чем ни займутся — все делают лучше других. Брат мой младший (а нас пятеро братьев) до армии со мной работал, и должен сказать, что на шпатлевке он меня обставлял, и Марика, и всех прочих. Мы были молодые тогда, любили соревнование устроить. Заходим в корпус — окна высотой метра четыре. Каждый берет по окну, и начинаем красить — кто быстрее. Алик тоже быстро красит, но так вокруг насрет, что заказчики просили на покраску его не ставить. В армии брата отравили чечмеки, что он с ними не поделил — не знаю. Выжил с трудом, сожгли ему пищевод. Дышать краской теперь он не может, так он сапожником стал, и поверь, то, что я здесь имею пятьсот в месяц, — ему на семечки. Сейчас стал брюки шить, взял патент как инвалид. В сезон (весна-лето) каждый день стольник в кармане. Конечно, и отстегивать кому надо приходится. Фининспекторам и всякой швали. На рынке место тоже не бесплатно, но я говорю, что руками он может всё...

М а р и к. Наша работа такая — наперед загадывать нельзя. Можно и заработать, а можно и подзалететь. Тут к гадалке не ходи. Необязательно искать очень дорогой ремонт на хате у частника. Иногда на копеечной побелке складов (если метраж огромный) выручка отличная и еще апельсины можно вынести в бачке от побелки, слегка мусором их присыпав. Даже аптеку выгодно делать за недорого, но с заведующим подружиться и доставать через него дефицитные лекарства.

Вот однажды делали одному барыге ремонт. Сначала все шло нормально. А когда дело подошло к концу, к расчету — он начал придираться: и то ему не так, и это не так, как он себе представлял. Вижу, ищет повод для ссоры, чтобы не платить. Выравниваю все, шпатлевку шкурочкой прошел три раза.

Обои наклеили — любо-дорого смотреть. Закончили, и он заявляет: «Валите отсюда побыстрее, пока милицию не привел». И свалили, куда денешься. Что мы можем доказать — все договоренности устные, на бумаге ничего... С прорабом не поладишь — он на такой объект поставит, что цена за метр двадцать копеек, а сделать быстро невозможно. Однажды загнал на квартиру к своим родителям и платил по госцене, а вылизывать заставил, как на халтуре, — под «яичко». И он еще не самый большой «пурец» — над ним еще главный инженер висит, а над тем начальник РСУ. И им всем мы делаем ремонт по госрасценкам. А этот садик детский? Уже год сидим. Метраж — считать нечего. Алик в подвале пятый раз красит. Вода со стен течет, и на валик наматываются плесень и труха. Окон нет, дышать там нечем. Прошлой осенью угорели все в этой норе. Сначала легкий кайф по мозгам ударил, смех разобрал — хохотали, как придурки, а потом живот заболел и тошнота. Стасик-сантехник рассказывал, что однажды ему пришлось откачивать маляра после угара. Я слышал, что решили в подвале строить ложную стену из ДВП. А я им, мудакам, еще полгода назад говорил, что красить там бессмысленно. Сырость вечная. Теперь прораб пришлет Витю-поденщика, а тот не спеша будет месяц мудохаться с этой стенкой — он на ставке и спешить ему некуда. А после нам опять придется грунтовать и красить изделие, которое этот алкаш слепит с похмелья. Раньше он стармехом плавал. Списали его, и теперь в РСУ прозябает за червонец в день, но на бухло как раз хватает. В монастыре работали — с завхозом ихним споры: все время хочет цену сбить. Проходил мимо батюшка, прислушался к нашим перебранкам и говорит своему, так величаво говорит: «Заплати мастеровым, сколько они просят!»

Иногда тянет прошвырнуться на халтуру за город. Проветриться. Позвонил нам с Гариком товарищ и говорит, что в Троицком, это километров сто пятьдесят отсюда, нужно покрасить крышу старой мельницы. Его кровельщик не может поехать, заболел, так не возьмемся ли мы. Кровля не наш профиль, но я столько раз видел, как ребята квачем размазывают краску по жести, что решил: мы управимся без проблем. Приехали, у крестьянина переночевали, подышали деревенским воздухом и с утречка полезли на крышу, пока не разогрелась. Закрасили небольшой кусок (скат градусов тридцать без ограждения), перекуриваем. К нам поднялся завхоз и зовет пройти на чердак. Спустились на чердак, и он нам показывает крышу изнутри — она как млечный путь. Как мелкое решето. Солнце попадает в микроскопические дырочки, и на полу они уже увеличиваются до размера пятикопеечных монет. Хозяин требует, чтобы залатали эти отверстия. Мы поднялись наверх, смотрим под ноги — ничего не видно, крыша целая. Догадались: один остался на крыше, а другой изнутри стучит по жести палкой в те места, где светится. Заклеили тряпками, вымоченными в краске, штук двадцать булавочных проколов. Пошли обедать. После обеда поднялись на чердак и обомлели: на окрашенном участке крыша снова вся светится дырочками, только в других местах. До меня дошло: солнце движется и под новым углом высвечивает новые группы. Пошли на крышу, оценили мизерную производительность труда — за полдня покрасили всего ничего, и по-английски, даже не попрощавшись, сели в машину и уехали домой.

Цех на ювелирной фабрике. Чистенько все выметено: ничего нигде не торчит, не валяется. Станки шлифовальные для камней накрыты бумагой. Алик и Осик починяют стены и потолок для побелки. Осик расшивает трещину, счищает шпателем старую починку, потом алебастром пробует выровнять. Алик презрительно смотрит на его деятельность. Алебастр уже прихватил, застыл бутрами.

А л и к. Осик, замой то, что ты сделал.

О с и к. Алик, а ты сам чувствуешь, сколько презрения ко мне в этой твоей фразе? Вслушайся: «Замой то, что ты сделал!» Будто я кучу наложил.

А л и к. А ты и наложил, из алебастра.

Над каждым станком вытяжка вентиляционная из жести. Осик засовывает в одну из них руку по локоть и вынимает целлофановый пакет.

О с и к. Смотри, что я нашел, мне кажется, это чья-то нычка.

А л и к. Кидай сюда, сейчас посмотрим, что ювелиры прячут на рабочем месте.

В кульке полно полудрагоценных камней: кусочки бирюзы, кораллы, топазов пару недообработанных, фианиты и невесть что еще, малярам непонятное.

А л и к. Сразу видно, Осик, кто из нас в детстве ел говно. Мне бы даже в голову не пришло руку совать в эту трубу!

О с и к. Проку от находки никакого. Во-первых, ничего очень ценного тут нет, а во-вторых: как вынести камни через проходную, если даже местные не решились?

А л и к. Местных шмонают по-настоящему, а я вынесу на раз, если сам ссышь. Заверну в грязную робу и пройду через охрану. Они же уверены, что там, куда нас запустили, ничего взять нельзя. Но я падаю в долю. Заберу себе камешки, которые понравятся, для аквариума.

А л и к. Я очень прилично зарабатываю. Грех жаловаться. И одеться нет проблем, и не голодаем с женой (она не работает — нужды в том нет). Но откладывать не получается. Куда-то все уходит. А хочется купить машину. Пусть и не новую. Самый простой способ заработать много сразу — это поехать на халтуру. Куда-нибудь в Сибирь или в Среднюю Азию, на сезон. Гарик с Мариком так и заработали, но их уже ломает ехать в далечину. Возраст. И здешних заработков им хватает. Мне одноклассник предложил поехать неподалеку, в райцентр, поработать годик в кооперативе, который плетет железные сетки-рабицы. Гарик, конечно, злится. А с другой стороны, понимает, что мне это нужно. Вопрос: когда? Не хочется бригаду подводить — просто сорваться и свалить. А если поддаваться на уговоры поработать еще чуть-чуть, не уедешь вообще. Тут работа никогда не кончается.

Двор детской микологической больницы. Полно детей. Играют, веселые. Раскрашены, как персонажи у Анри Матисса: у одного половина лица цвета индиго, у другого в изумрудно-зеленых пятнах. Есть и такие, будто в чернильнице выкупались. Это лечебные мази разноцветные от кожных заболеваний.

Один корпус в ремонте. Возле деревянного сарая на улице обедают сантехники Миша и Стасик.

С т а с и к. Когда не было этих долбаных телевизоров в каждой хате, люди после работы любили посидеть во дворе на воздухе, поговорить за жизнь, в домино поиграть, в конце концов. И в картишки посидеть барбутчики собирались. А мы, пацаны, возле них крутились — интересно же. Иногда до глубокой ночи игра шла. Лампочка над столом, на кону деньги, как говорят в прокуратуре: нажитые не совсем честным трудом. Я однажды, не знаю, что мне в голову стукнуло, наверное, нечистый попутал, вынул из кармана рогатку и стрельнул по лампочке. И попал. Мгновение тишина стояла, все замерли от неожиданности, а потом ссора и жуткая драка до поножовщины. На кону деньжищи собрались огромные, момент, когда надо карты открывать, и тут такое... Два дня я по подвалам от отца прятался — боялся домой идти, думал убьет.

Посреди двора на нескольких кирпичах стоит бочка со смолой. Под ней разведен огонь. Юра кочегарит. Алик ему жалуется.

А л и к. Я опять остался без обеда. Хоть обратно в гастроном возвращайся. На секунду всего зазевался, и Жулька выхватила из рук сверток с колбасой. Вчера я как-то мимо нее проскочил, а сегодня...

Ю р а. Я же тебя учил: просишь в магазине колбасу нарезать, а когда собака выскакивает — бросаешь подальше по кусочку. Пока она найдет, проглотит — ты уже за дверью.

С т а с и к. Я забыл ей сегодня косточек принести, а у нее щенки, голодная очень, они ее выедают крепко.

Огонь под бочкой усилился, поднялся выше отверстия, и в одно мгновение разогретая смола внутри бочки вспыхнула. Юра быстро накрыл отверстие куском жести. Огонь без кислорода задохнулся, но все вокруг заволокло черным дымом.

С т а с и к. Юра, кончай это черное дело, сядь, перекуси, дай хоть полчаса посидеть на воздухе с удовольствием. Обед — дело святое.

Ю р а. Не могу, сейчас Марик подъедет, будем линолеум стелить. Если смола остынет — он свой рот на меня откроет.

С т а с и к. Ты и вчера весь день варил, спалил кучу дров, а Марик так и не приехал, может, и сегодня зря доски переводишь?

Ю р а. Я человек маленький. Он мне позвонил вечером домой и велел сегодня прямо с утра варить, я и варю.

Под громкий собачий лай во двор въезжают белые «Жигули». Из машины выходят Марик и высокая женщина лет сорока с застывшим на лице выражением полубрезгливости-полудосады. Марик суетится, забегает вперед, что-то доказывает. Эта женщина — прораб. Они входят в здание и идут по коридору. Справа и слева пустые больничные палаты. Заходят в первую. Прораб смотрит на побеленные стены, потолок. Замечает на стенах маленькие синие пятнышки.

М а р и к. Они не забеливаются, три раза белил, какая-то химия все равно проступает.

Прораб молча выходит и продолжает обход. В половине помещений линолеум уже лежит. Она заходит в первую попавшуюся. Уставилась в пол глазами. Линолеум слегка вздут. Потрогала ногой, подняла глаза на Марика. Он, избегая ее взгляда, говорит:

— Клеили целиком, это кусок деформированный, плохо вылежался.

Прораб наклонившись и подцепив край линолеума пальцами, сильно дергает его на себя. Под оторванным листом смола только на стыках.

П р о р а б. Сволочи, обнаглели совсем, всё будете переклеивать, суки ленивые! Я вам устрою черные еврейские похороны!

В коридоре свернув, заходит в бытовку. За столиком сидит Витя, разнорабочий из поденщиков, спокойно пьет вино. Витя даже не успел с ней поздороваться, как она схватила бутылку и вылила вино в раковину, не обратив внимания, что та еще не подсоединена к сливному колену: вино течет на пол.

Витя опешил, но губами шевелит:

— Не имеете права, такого права, чтобы выливать, не имеете...

На что прораб ему:

— Ты, блядюга, когда закончишь? А? Я тебя, алкаша, уже месяц держу здесь! Сколько ты с этой стеной е*аться будешь?

Все затихло так же внезапно, как и началось. Хлопнула дверца машины, пыль улеглась, и стало тихо. Собаки попрятались, не вышли провожать.

М и ш а. Как говорил один актер Русского театра, наблюдая ссору двух баб: фи, какие женщины грубые!

С т а с и к. Так он же голубой, этот артист. Конечно, ему неприятно. А как ты думаешь, почему Веру-прорабшу все боятся? А я тебе отвечу: потому, что она со своими подчиненными не еб*тся, не дает им, не допускает интима. Есть всего две женщины-прораба, так вот ту, другую, все работяги имеют как хотят и соответственно они на ней верхом сидят. Она и тявкает на них, а повиновения нету.

Появляется Витя. Лицо почти черное от горя.

В и т я. Я этот корпус сам строил. Привезли бутобетон. Я залил фундамент. Если бы я тогда мог знать, что мне придется через десять лет в нем пробивать сквозную дыру, чтобы трубу снаружи завести, я бы черта с два сюда бутобетон заливал!

С т а с и к. Не расстраивайся, тут все через одно место сделано. Без проекта. Электрик уже три раза проводку укладывал и всё по-разному — творческий процесс. Юра позавчера спросил его: «Можно штробы замазывать?» Тот говорит: «Валяй». Приходит утром — опять вся проводка вырвана с мясом. Оказывается, маэстро забыл одну линию завести. А начальство имеет гнусную привычку приезжать всегда в обед. Не успеешь кусок проглотить — они уже тут как тут. Вера однажды вот также прилетела на объект, за столом сидят ветераны: Фима и Славик, стекольщики, Гриша-облицовщик, плотники, всего человек шесть, играют в домино. А под столом девочка без ничего ублажает их по очереди. Вера схватила ее за волосы и голую потащила на улицу. Вернулась и мужиков по морде бить. Ругалась очень.

Алик и Юра сидят со всеми вместе. Приезд шефини расстроил все планы. Чем заняться, сразу не сообразишь. Костер погас. Смола остыла. Дети вокруг резвятся. Бегают между деревьями, прячутся в кустах, роются в куче строительного мусора возле туалета-скворечника. Хотят что-нибудь интересное добыть из свалки, но она очень скудная в смысле отходов. Туалет покосился и вот-вот обрушится, но детей это не пугает — они им почти не пользуются. Большинство писают на его стенки снаружи, выводя сложные узоры мокрым по сухому. Иногда дети подходят к рабочим и рассматривают их в упор, не стесняясь своего любопытства. Тогда Стасик или Миша беззлобно их шугают. За забором трамвайная линия, а дальше — поле. Маленький трактор почти не виден в столбах пыли.

А л и к. Гарик вчера письмо получил от брата из Калифорнии, тот пишет, что посылку ему послал два месяца назад.

Ю р а. Опять какую-нибудь ерунду пришлет. Они там быстро забывают, в чем здесь нужда есть. И пошлина большая, никакой пользы — одни убытки от посылки.

С т а с и к. Я бы этих, которые родину не любят, к стенке ставил. Учили гадов бесплатно, столько сил государство на них тратит, а они, сволочи, к врагам переметнулись.

А л и к. Сашке тут ничего не светило. В институт его не приняли из-за пятой графы, а голова у него варила будь здоров! Он за всех своих товарищей сдал вступительные экзамены: брал чужую зачетку и шел к экзаменатору. А под своей еврейской фамилией больше трояка он не получал...

М и ш а. Я тоже один раз в загранке побывал, в сорок пятом.

С т а с и к. Миша как истинно русский человек за границу только на танке.

М и ш а. Нет, я в пехоте служил. Война к концу шла, все как пьяные ходили. Зашли в один дом. Молодуха сидит и родители ее, видно. Затащили ее в другую комнату, втроем пропустили по кругу. Приходим в себя: что с ней делать? Если она пожалуется, нам всем расстрел на месте по законам военного времени. Завели в погреб, пришлось и стариков прихватить, а там очередью из автомата...

С т а с и к. Миша — настоящий военный преступник.

М и ш а. Другой раз, ближе к вечеру, мне и сержанту одному приказали пленных отконвоировать. Человек пятнадцать. До города далековато было да на ночь глядя идти через лес. Отвели их подальше в поле и из двух стволов по обойме в них выпустили. Я в первом эшелоне был, насмотрелся всякого и сам почудил.

С т а с и к. Миша сейчас притих, а когда в милиции служил, любил бабок на базаре пистолетом попугать. На старости лет из милиции и поперли. Каким человеком надо быть, чтобы даже из ментовки прогнали! Сейчас новую специальность осваивает — учится гайки завинчивать. У нас с ним полная гармония: и я, и он уже лет двадцать без четвертушки водки обедать не садимся. И я эту привычку менять не собираюсь. Конечно, наглеть, как Витька, не надо. Вы, молодые, учитесь у нас, берите пример. Умрем — учиться не у кого будет. Выпил стопарик, закусил и тихонько иди работай.

Все расползлись. Витя подкопался под фундамент и пытается пробить отверстие снаружи здания. Рядом, в пяти шагах, куча извести, побелочная бочка. Юра разводит известь для фасада. Погружает лопату на дно и резко, с разворотом, как веслом, тянет на себя. Известь грязная (песок с камнями), мешать трудно, после каждого рывка образуется воронка и раздается глубокий утробный чавкающий звук. По дну перекатываются булыжники.

Узкий спуск в подвал, ступенек десять. Из двери торчат две ноги. Когда глаза привыкают к темноте, виден Стасик. Он лежит на земляном полу крохотного сарайчика. Это котельная. Труба, которую он варит, проходит на уровне пола. В черных очках, прижавшись щекой к земле, Стасик пытается подлезть горелкой снизу и никак не может изловчиться: то мешают собственные руки (их негде выпрямить), то затекают ноги, высунутые на ступеньки. Он лежит на ватнике, но ватник уже, как губка, пропитался влагой.

Во дворе суматоха: крики, беготня. Пронеслась машина странной конфигурации. За кабиной водителя, снаружи, сидят два человека с сачками на длинных палках. Машина делает круг по аллеям двора. Перед ней мчится большая дворняга. Стасик, Миша, Витя — все бросили работу и бегут наперерез машине. Собака скалит зубы, вся дрожит, но, будучи в шоке, не соображает свернуть в кусты. Алик пугает ее свистом, машет руками. Собака дергается в сторону и выходит из заколдованного круга, скрывается в зарослях.

Машина останавливается, собирается толпа. Орут на гицелей, ругают матом. Прижав к груди какой-то сверток, подходит сестра-хозяйка, быстро сует его в руки собачника, и те тут же срываются с места — в пыль за ворота.

Они уехали, и до всех дошло, что сестра-хозяйка отдала им щенков. Она «будку» и вызывала.

Ю р а. Я учился в ПТУ на закройщика. Туда заманивают обещанием широких перспектив. Профессия, конечно, отличная, но найти работу после окончания практически невозможно. Сколько их надо тех закройщиков. Обычное трудоустройство — конвейер на швейной фабрике. Зарплата мизерная, и с утра до ночи посадят пришивать рукава. Или пуговицы. Для этого и учиться нет необходимости. Можно пойти ишачить на частника, цеховика — на брата Гарика, например. Работа такая же, но платить будут побольше. Но тут есть проблема: я не инвалид. Кто мне даст лицензию? А сидеть ночами после основной работы — сил нету.

О с и к. Когда я женился, состояние такое победное было. Наконец доказал им (отцу и матери), что сам могу жить, устраивать судьбу по собственному усмотрению, как сам считаю нужным. Послал им телеграмму, приглашение на свадьбу. Ждал, волновался, как они среагируют. Думал, обрадуются, приедут и мы помиримся. Все-таки событие в жизни их сына... Даже не поздравили, как будто меня на свете нет. Ну не выродки они после этого? Я таких, как мои родители, людей в жизни не встречал. А больше всего меня пришибло, что брат мой с ними заодно. Родители жены удивились, конечно. Прошел год — у меня родилась дочь. Я опять телеграмму... Думаю: ну, свадьба — ерунда, поженились — разбежались через год, но это же их внучка родилась, неужели этот факт их не проймет? Черта с два — хоть бы звук, хоть бы полслова. Про таких, как я, очень точно говорят: жертва неудавшегося аборта. Я всю жизнь, всякую минуту это чувствую. Я всегда хотел, чтобы мать меня полюбила, у меня к ней смешанное чувство, очевидно. Несмотря ни на что я ее люблю. Иначе как объяснить, что, зная, что они с отцом из себя представляют, вместо того чтобы плюнуть на них и забыть, я все что ни делаю, хочу видеть их свидетелями. Мне их доброжелательность уже не нужна, просто внимания хочу — даже отрицательного, хочу назло им все делать. Хочу процветания — чтобы от зависти подохли.

Кран-вышка рывками с разворотом поднимает маляра, он стоит в люльке, крепко сжав ногами ведро с краской, чтобы не расплескать. Кран поднимается выше, выше, описывает полукруг и останавливается возле верхушки флагштока. Последняя поправка, дрыжок кузнечиковой ноги. Маляр макает кисть в ведро, двумя мазками окрашивает звезду на мачте, и вышка опускает мастера вниз.

Побелка и покраска туалетов. Новички обижаются, когда их заставляют красить полы вокруг унитазов. Приходится лечь на пол, скрючившись, просунуть руку и вслепую закрашивать. Иногда по мокрому — если трубы подтекают. Красить мокрый кафель совсем не трудно. Нужно терпеливо, долго-нудно втирать краску в мокрое место, и в конце концов она прилипает, выдавливает воду поверх себя.

Несколько лет ученик качает ручку пульмана, дает давление на удочку с распылителем. Как автомат, часами не разгибая спины. Собственно, белит всегда старший по разряду, и со стороны это кажется легкой забавой: води удочкой туда-сюда, следи, чтобы шланг не запутался, и брызгай известью или мелом. Изредка покрикивай — требуй давления. Первый раз доверяют белить в казенном туалете: квадратный метр площади и высота метра два-три — такой колодец. Отойти некуда, известь заливает глаза, рот. Растерялся, передержал на одном месте на секунду, и лишняя побелка потекла по стенам вниз. Бригадир ругает безруким. При этом никто ничему не учит. Смотри и сам все примечай. Пока приноровишься, какой длины должна быть палка-«щитник», к которой привязана удочка, чтобы не белить над самой головой, а держать в стороне, подальше, извести и наглотаешься, и умоешься ею многократно. Боль в глазах ужасная не на один день. Даже кран подачи побелки перекрывать мгновенно научаешься не сразу.

Юра толкает тачку. На ней бочонок с известью и пульман. Гарик идет рядом, припудренный побелкой с головы до ног. Аллея между пятиэтажками-хрущевками. Через каждые сто метров люки теплоцентрали. Ломиком открывают крышку. Гарик спускается, как в танк. Внутри негде повернуться: сплошные трубы, обмотанные стекловатой. Вылезает опять наружу. Запускает удочку внутрь. Юра качает. Гарик делает круговые движения. Так, не глядя, вслепую, забеливают люк за люком. Мимо идут люди. Идет офицер с мальчиком лет четырех. Мальчик показывает на Гарика.

— Папа, посмотри, какой некрасивый дядя!

Гарик и Юра остановились возле лоточницы, торгующей соками. Она наливает сок малярам, долго внимательно осматривает стаканы.

П р о д а в щ и ц а. Сволочь приезжая, накрасют губы — идут сок пить. Наоставляют следов на стаканах, а как их мыть?! Горячей воды у меня нет. Я ж не имею права мыть руками, я ж за деньги держуся! Мне же до стакана доторкнуться нельзя! Шо потом людям говорить?!

Рядом ореховое дерево, на нем, как обезьяны, висят дети.

— Предъявите документы!

Два мальчика с автоматами окружили третьего, щуплого и робкого. Он молча предъявляет сорванный с дерева листок.

— Кричи: «Я протестую!», устраивай демонстрацию, сопротивляйся. Кричи: «Вива Куба!!!»

Дальше между домами возле офицерского общежития в кучу свалили списанное обмундирование — добротные еще шинели с генеральскими погонами, бушлаты, кителя. Гарик примеривает шинель полковника, потом фуражку. Завхоз прекращает этот маскарад.

— Не положено, снимайте.

Солдаты поливают вещи бензином и поджигают.

Г а р и к. Жалко шинель, зимой белить парадные тепло и удобно.

Легенды. Всякой передышке, перерыву в работе они сопутствуют, как сигарета во рту. На любой случай жизни по самому ничтожному поводу можно услышать «аналогичный случай». Не обросший подробностями, а, наоборот, очищенный от лишнего, рафинированный и законченный, как сказка.

Это рассказы о недюжинной силе и выносливости, о невиданно больших заработках в прежние времена, о сексуальных подвигах, о мастерах редкостной умелости, о хороших начальниках и негодяях, которые не любят платить за работу. О стекольщиках, которые на глазок, без шаблона вырезают идеальную окружность стеклорезом. О малярах-алфрейщиках, ремесло которых вырождается, потому что мода на росписи стен под трафарет уже прошла и, видимо, не возвратится. О приключениях на шабашке. О спившихся героях, которые на спор поднимали на третий этаж полную бухту линолеума весом в двести килограммов. Иногда история, случившаяся вчера, сегодня пересказывается как сложившаяся за десятилетия — настолько тщательно рассказчик обработал ее, убрав все случайное и лишнее. И даже свидетели происшествия охотно опускают ненужные подробности, потворствуют рождению байки. Бывает, и сам герой истории участвует в творческом процессе, скромно умалчивая о противоречивых обстоятельствах. Но это в том случае, если ничего унизительного и позорного для персонажа не произошло. Если человек опростоволосился и стал посмешищем — он пытается изменить прошлое, возражая болтунам, но успеха это, как правило, не имеет.

По двору пионерского лагеря зигзагами бегает Осик. За ним на белых «Жигулях» носится Марик. Сначала похоже на игру. Марик смеется, а Осик, уворачиваясь от машины, натужно, притворно улыбается. Потом Осик устает и хочет прекратить дурацкую игру. Марик, наоборот, раззадорился, закусил губу, и на лице его появилась азартная безуминка. Алик встает между ними и прекращает игру. Он давно знает Марика и понимает, что тот может войти в неконтролируемый раж.

Троллейбус, час пик. Юра, стиснутый со всех сторон, ничем не отличается от остальных пассажиров. Люди принюхиваются. Толстая женщина с чуткими ноздрями громко спрашивает:

— Откуда это краской так несет, не пойму? Задохнуться можно!

Юра стоит с абсолютно невозмутимым лицом, делает вид, что эта реплика его никак не касается.

Горят ведра, штук десять. Огонь веселый, разноцветный, вырывается изнутри ведра, как из сопла. Близко не подойдешь. Горит краска. Вернее, ее остатки на дне ведра. И на стенках она нарастает постепенно, изо дня в день. Ведра тяжелеют, становятся неудобными...

Горят ведра — значит, на объекте работы закончены. Из разноцветных они становятся серебристо-черными, седыми. Некоторые погасли, а в других, если пошевелить внутри палкой, огонь опять просыпается. Осталось их только почистить от сажи и пепла. Это последняя точка. Без нее нет ощущения вполне законченного дела.

Одесса, 1987

Иероним Босх.
Триптих
«Сад земных
наслаждений. Ад».
1500—1510

ЮРИЙ АРАБОВ

Конкубино

СЦЕНАРИЙ

Это один из немногих моих сценариев, который представляет собой развернутый сон.

Мне довольно часто снится моя покойная мать, и обычно во сне между мною и ею стоит непреодолимая преграда, мешающая общению. Она носит не столько мистический, сколько моральный характер, как будто я предал ее, не пришел в решающий для матери момент, чего-то важного не сделал и т.д. Я просыпаюсь после этих снов разбитый с болящим сердцем, в котором саднит горе, — так, наверное, чувствует себя серьезный предатель после того, как проступок совершен. Все это более чем странно — десятилетия я жил с матерью под одной крышей и, кажется, всегда уважал ее.

Другой навязчивый бред, приходящий ночью, — подземный город, в котором я случайно оказываюсь и ищу выход. В городе этом страх уживается с осознанием собственной силы, точнее, с чувством, которое говорит мне, что я все равно из него вырвусь.

Я не хожу к психоаналитикам и терапию провожу как умею, в основном тем, что переношу мучающие меня образы и чувства на бумагу. Через эти два сюжетных архетипа — потерянной матери и подземного города — я постарался передать в сценарии не только собственный мир, но и время, в котором волею судеб очутился, пути России прошлой и нынешней. Не знаю, насколько мне это удалось.

Естественно, что подобный «личный» текст труден для экранного воплощения. Один режиссер, с которым я сделал две картины, прочел его и пропал. Другой, Владимир Мирзоев, согласился его ставить, но деньги ищутся и поныне. Возможно, что под этот сценарий их никогда не будет.

Все же я думаю, что «Конкубино» существует помимо снятого фильма. После оформления текста ночные кошмары, связанные с матерью и подземным городом, ослабели. Я не знаю, хорошо ли это. Мне жаль потерянного страха и боли.

Передавая этот сценарий в «Искусство кино» для публикации, надеюсь, что он будет интересен не только людям, следящим за моим творчеством. Мы все плывем в одной лодке, и сюжеты, мучающие одного человека, могут быть близкими и для другого.

Юрий Арабов

Конкубино (*конкубинат*) — незаконное сожительство мужчины с женщиной (реже с демоном), осуждаемое в Древнем мире.

Из газет

В маленьком черно-белом телевизоре возникает музыковед Светлана Виноградова, популярная ведущая музыкальных передач в 60—70-е годы прошлого века.

М у з ы к о в е д. Здравствуйте, уважаемые любители оперы! Сегодня нам предстоит удивительная и радостная встреча с гениальным творением Петра Ильича Чайковского — оперой «Иоланта».

Мальчик лет семи играет на полу в солдатики и смотрит одним глазом черно-белый телевизор. На диване сидит его сестра Лика, старше лет на пять, и внимательно слушает Виноградову.

М у з ы к о в е д. Почему же Петр Ильич взял для своей оперы такой странный сюжет, поместив в центр немощную Иоланту, слепую от рождения, не видящую радостных красок нашего мира, а живущую в грезах и химерах своей невинной детской души?

Малыш на полу сбивает ряды солдатиков маленьким железным шариком. Квартира большая, просторная, с высокими потолками и лепниной на стенах.

Л и к а (*с гордостью*). Сейчас будет петь твоя мама!..

...В зале театра, из которого ведется трансляция, гаснет свет. Звучит увертюра. Телекамера издалека показывает правительственную ложу. В бархатной тьме заметен человек с густыми бровями и несколько сонным взглядом, вполне подобающим для прослушивания оперы.

Сестра держит на коленях клавир и сличает с ним то, что слышит.

Внезапно на сцене происходит какое-то замешательство. Певица, исполняющая роль слепой Иоланты, перестает петь. Возникает телевизионная заставка. Появляется диктор с торжественно-растерянным холеным лицом.

Д и к т о р (*поставленным голосом*). Трансляция оперы прерывается по техническим причинам.

По улицам большого города едет блестящая черная «Волга» с бегущим оленем на капоте. Останавливается у высотного здания со шпилем. Из машины двое мужчин выводят актрису, певшую в спектакле Иоланту. Держа под руки, ведут к подъезду.

Звонят в квартиру.

Л и к а (*открывая дверь*). Мама, что с тобой?

М а т ь. Я ничего не вижу!..

Титр: «Прошло тридцать лет»

Квартира Якова. По-прежнему в доме звучит Чайковский. Музыка несется из старого проигрывателя радиолы «Урал» 50-х годов. Все та же просторная квартира, только пришедшая в негодность — на потолке разводы, со стен кое-где свисают клочья обоев.

Лика и ее брат собираются на работу.

Лика надевает на себя короткую белую комбинацию, на нее — черную длинную комбинацию, поверх — черную юбку и зеленый свитер. Высокая, плоская, романтичная. Густо красит черной краской и без того черные ресницы и брови.

Л и к а. Если тебе будет плохо, стучи соседям...

Дает матери в руки большой молоток. Та сидит в темных очках в кресле-каталке...

М а т ь. Ты опять запрешь меня?

Л и к а. Зато ты никуда не уйдешь и к тебе никто не войдет. А если что случится, у соседей есть ключи.

Вместе с братом Яковом выходит на лестничную площадку и запирает дверь на многочисленные замки.

Я к о в. Мы что-то не то делаем!

Л и к а. Ну тогда оставайся с ней! Это ты бежишь от больного человека, а не я!

Мать изнутри квартиры слушает, как щелкает железо. Подъезжает с молотком к холодильнику и открывает его. Он пуст.

Из радиоприемника звучит бессмертная музыка.

Репетиционный зал. Яков в оркестре играет на гобое. Звучит увертюра к опере «Иоланта». Оркестр большой, человек восемьдесят... Дирижер — аль-

бинос с короткой бородкой и застенчивыми глазами. Слегка похожий на П.И.Чайковского.

Внезапно приходит администратор, короткий толстый мужичок в спортивной майке, и что-то шепчет на ухо дирижеру. Дирижер опускает руки, и музыка прекращается.

В дверях видны молодые люди в восточных кимоно с иероглифами. Они в нетерпении толкутся на пороге зала.

Д и р и ж е р. Господа! Нас просят покинуть помещение... Здесь будет Центр восточных единоборств.

Городская клиническая больница. Операционная. Лика в белом халате протирает губкой стол, макая ее в специальный раствор. На столе остатки крови и какой-то густой желтой жидкости, напоминающей гной. Лика, на секунду наклонившись, нюхает ее, затем продолжает манипуляции с губкой... Долго моет руки и инструменты.

Лика едет в троллейбусе домой, держа в руках переполненные продуктами пакеты.

Внезапно слышатся раскаты грома. Троллейбус попадает в грозу и останавливается.

Сверкает молния. Лика кричит от ужаса. Люди в недоумении оборачиваются на нее. Маленький ребенок начинает громко плакать.

Лика приходит домой мокрая, взъерошенная...

Л и к а. Это я, мама!

Мать выезжает к ней на коляске, но Лика пятится.

Л и к а. Погоди. Не прикасайся ко мне. (*Проводит рукой по батарее, и из пальцев летят искры.*) Так и есть. Опять зарядилась...

М а т ь. У меня глаза слезятся.

Лика надевает на руки резиновые перчатки, чтоб изолировать ток, и начинает протирать матери глаза борной кислотой.

М а т ь. Игнаций Лойола... Он кто?

Л и к а. Не знаю. А кем ему быть?

М а т ь. Но это известный человек?

Л и к а (*сдержанно*). Не уверена.

Засовывает использованную ватку в карман платья.

М а т ь. А Исаак Израилевич?

Л и к а (*с готовностью*). Исаак Израилевич — известный. Он заведует хирургическим отделением в нашей больнице.

М а т ь. Он сказал мне, что у меня не слепота, а стигматы. Как у Игнация Лойолы. Тот подражал Христу, и у него на руках открылись раны.

Л и к а (*задумчиво*). Эта опера у Чайковского вообще очень странная... Не люблю ее. Кто-нибудь допел ее до конца?

М а т ь. Конечно. У меня есть пластинка.

Л и к а. Но то в студии. Там же поют кусками. А вот так, на сцене, чтобы с начала и до конца?

Мать молчит.

Открывается дверь, и в квартиру входит Яков.

Я к о в (*радостно*). Поздравьте меня! Я больше не музыкант.

Кланяется бюсту Бетховена.

За круглым столом под потрепанным абажуром сидят трое и ужинают.

М а т ь. Но разве нельзя играть в другом помещении? В войну играли в окопах, в блиндажах...

Я к о в. За блиндаж приходится платить высокую арендную плату.

М а т ь. Не понимаю. Ты это о ком? О партизанах?

Яков утвердительно мычит.

М а т ь (*с ужасом*). Но они же воевали бесплатно!

Я к о в. Бесплатно. Но за блиндаж платили.

Л и к а. Да хорошо это.

Я к о в. Что хорошо?

Л и к а. Будешь сидеть дома. С мамой.

Я к о в. А на какие шиши я буду сидеть дома с мамой? (*По возможности, спокойно.*) Впрочем, я давно знал, что ты завидуешь моим занятиям музыкой!

Л и к а. А чему тут завидовать?

Я к о в. Я думаю, что фраку, в котором я выступал.

Л и к а (*мстительно*). Это и была твоя музыка — сидеть во фраке перед гомиками и делать значительный вид.

Я к о в (*собравшись с духом*). Сидеть все-таки лучше, чем резать их ножом.

Л и к а (*нервно*). Я не режу, я не режу! Это главный хирург их режет!

Раздается телефонный звонок.

Я к о в. Наверное, меня!

Оглядывается, потому что найти телефон довольно сложно. Судя по звуку, он находится где-то на полу. Яков становится на колени, смотрит под кровать, но там ничего нет. Понимает, что телефон, скорее всего, в кровати, замотанный простынями и одеялом. Осторожно, чтобы не разъединить связь, разбирает белье и находит аппарат. Однако Лика быстро снимает трубку первой. Пальцы ее искрят.

Л и к а. Алло, алло! (*Дует в трубку.*) Ничего не слышно!

Похоже, что от ее электрических пальцев телефон ломается. Яков бьет по рычагу, но в трубке даже нет коротких гудков.

Я к о в. Все оттого, что ты сняла перчатки!

В нетерпении выбегает из квартиры.

Лика расстраивается и начинает хлюпать носом.

Л и к а (*самой себе*). Почему я всегда все ломаю?

Мать едет в свою комнату. Не снимая черных очков, ставит на проигрыватель пластинку, ставит на ощупь, осторожно и точно, не делая лишних движений. Начинает звучать «Пиковая дама».

М а т ь (*приподнявшись в кресле, беря верхнее «ля»*). А-а-а!

Лика вздрагивает.

Мать возвращается в кресло и, проверив свой голос, довольная, начинает слушать оперу.

Расстроенная Лика вытаскивает из морозильника сосиску и катает между ладонями. Сосиска, заряженная энергией, начинает дымиться.

Яков звонит в квартиру, расположенную в пятиэтажной хрущевке. В руках у него огромный пакет «Педигри». Ему открывает женщина в коротком халате, эффектная, средних лет, с дредами, которые не совсем соответствуют ее возрасту.

Я к о в. Это ты мне сейчас звонила?

А л и н а. Почему я должна тебе звонить?

Кругом: на полу, в коридоре и комнате — копошатся маленькие щенки различных пород. Они сидят в коробках из-под обуви и походят на единую бурую биомассу.

Я к о в. Лика опять вырубила телефон. Можно от тебя позвонить на станцию?

А л и н а. Звони.

Отбирает у него пакет с собачьим кормом.

Я к о в. Алло! Телефонный узел? Мне нужно вызвать монтера. Да! Телефон вырубился. Ничего не слышно...

А л и н а (*когда Яков вешает трубку*). У меня есть нечего.

Я к о в. Я могу сбегать в магазин.

А л и н а. Не надо. (*Разрезает принесенный пакет и пробует собачий корм.*) Гадость! Хочешь попробовать?

Я к о в. Я скоро вообще ничего приносить не буду. Оркестр распущен.

А л и н а. Так вам и надо!

Я к о в. В каком смысле?

А л и н а. А в том, что нужно было ехать в Европу. Как все другие оркестры.

Я к о в. Но если все другие оркестры едут в Европу, то куда уедем мы? Там в любом городке полно наших. Дадут пюпитром по голове, и все дела!

А л и н а. И что ты теперь собираешься делать?

Я к о в. Торговать на рынке твоими щенками.

А л и н а. Не надо. Достаточно того, что я загубила свой педагогический талант.

Я к о в. Экая радость! Сидеть в средней школе и ставить перед болванами химические опыты.

А л и н а. Но я-то всегда мечтала преподавать литературу. Читать детям Блока, Есенина!

Я к о в. Ну так и читала бы! Зачем же ты преподавала химию?

А л и н а. Так сложилась жизнь.

Я к о в. Дерьмово сложилась. Впрочем, что бы ты сегодня имела со своей литературы?

А л и н а. Интерес. Изучала бы текст Андрея Белого и вывела бы его алгоритм.

Я к о в. А если там нет никакого алгоритма?

А л и н а. А что же там есть?

Я к о в. Ничего. Гордыня и завышенная самооценка.

А л и н а. Не может такого быть.

Я к о в (*задумчиво*). Если сказать честно, то мне осточертел Чайков-

ский. Я даже рад, что нас распустили.

А л и н а (*испытующе*). А Моцарт?

Я к о в. Что Моцарт? Это та же попса, но только XVIII века!

Делает шаг к Алине и хочет ее обнять.

А л и н а. Ты же знаешь, что я не могу при них!

Показывает на щенков.

Яков яростно сгребает коробки в коридор. Щенки шевелятся и пищат. Он возвращается к Алине. Касается рукой ее заплетенных косичек.

Я к о в. Африка?

А л и н а. Ямайка.

Хозяйка отступает в угол. И кладет у своих ног какую-то веревочку полукругом.

А л и н а. Попробуй, переступи!

Яков пытается переступить, но не может.

Я к о в. Не могу! Что за черт?!

А л и н а. Тогда почему ты думаешь, что можешь любить? Если даже переступить веревочку не можешь?

Я к о в. Что это за веревочка, к чертям собачьим?

А л и н а. Эта веревочка — моя девственность.

Я к о в. Какая девственность? Ты же рожала!

А л и н а. Это ничего не значит! Под твоими ногами — бретелька от моего школьного фартука. Попробуй, переступи через нее!

Яков делает еще одну безнадежную попытку.

Я к о в. Ноги не идут!

Тогда Алина сама переступает через бретельку и страстно целует Якова в губы. Он бросается к ней.

А л и н а. Нет!

Она снова перешагивает через бретельку и пятится к стене.

Я к о в. Баста! Я ухожу.

В досаде зачерпывает ладонью собачий корм и отправляет себе в рот.

А л и н а. Пойди поздоровайся с Мирабеллой. А потом уже уходи.

Яков покорно направляется в смежную комнату.

Дочка Мирабелла, юная, толстая и крашеная, но со здоровым румянцем во всю щеку, слушает музыку в наушниках в маленькой комнате с двухэтажной кроватью. На первом этаже кровати навалены игрушки. На втором — иллюстрированные журналы «Менс Хелс».

Я к о в. Мирабелла, привет!

Девочка не слышит. Яков насильно снимает с ее уха один из наушников и с любопытством наклоняется, чтобы понять, что она слушает.

Из наушника доносится звук мотоциклетного мотора.

Яков возвращается в комнату к Алине.

Я к о в. Поздоровался. Теперь что?

А л и н а (*задумчиво*). Знаешь, после чего я ушла из школы? Я ставила опыты с хлористым ангидридом. Пробирка сильно задымила, и один парень, отличник, сказал вслух: «Сейчас херанет». А я ответила ему: «Не должно».

Я к о в. А дальше?

А л и н а. Дальше я подала заявление и ушла по собственному желанию.

Я к о в. Я в химии ничего не смыслю.

А л и н а. Я тоже.

Я к о в. Мне уходить?

А л и н а. Иди.

Он делает шаг ей навстречу, но Алина быстро кладет у своих ног все ту же бретельку.

...А дальше, если отойти от ее ног, можно увидеть вату, разбросанную по полу. Некоторые куски испачканы чем-то бурым. Открытый полупролитый пузырек. Скомканное полотенце, брошенное в кресле.

Однако это уже не квартира Алины, а квартира Якова.

В ванной горит свет, и там происходит какое-то страшное, угрожающее всему живому движение.

Яков, подозревая о его характере, сначала не решается идти туда, но потом, пересиливая себя, делает несколько тяжелых шагов. Коридор перед ним удлиняется, превратившись в длинный туннель. Яков идет медленно, словно во сне. Но когда открывает дверь ванной, то движения и события становятся чрезвычайно быстрыми.

Л и к а. У мамы кровь!

Яков бросается к аптечке и хватает пузырек с перекисью водорода. Вдвоем с сестрой они прикладывают мокрую вату к кровоточащим глазам матери.

Я к о в (*шепотом*). Не давай ей слушать эту проклятую музыку!

Вата, приложенная к уголкам глаз матери, остается белой.

Л и к а. Дело не в музыке...

Кровь постепенно перестает течь.

Мать вдруг берет в свои руки ладони сына. Гладит, ощупывает их.

М а т ь. Кто это?

Утро следующего дня. Звонок в дверь. Яков, давясь зевотой и запахивая на груди потертый халат, открывает. На пороге стоит человек с короткой бородкой.

Д и р и ж е р. Телефонного мастера вызывали?

Я к о в (*не догадываясь спросонья*). Да, да! Проходите! (*И вдруг до него доходит, что к нему пришел дирижер распущенного оркестра. Маэстро одет в замызганную спецовку, из кармана торчат электрические провода. Яков говорит потрясенно.*) Но вы же дирижер!

Д и р и ж е р. Вы что-то путаете. Я телефонный мастер!

Я к о в. Но вы же были дирижером!

Д и р и ж е р. Только в свободное от основной работы время.

Я к о в. Не понимаю.

Д и р и ж е р. Нельзя всю жизнь махать руками, сынок! (*Проходит в гостиную, задумчиво берет в руки телефонный аппарат, стоящий на полу. Вскрывает его ножом с замотанной синей изоляцией ручкой. Телефон большой, черный, оставшийся еще с советских времен. На диске буквы: «А, Б, В...».*) Когда я был маленький, я просто набирал эти буквы, чтобы позвонить друзьям. Например, «Вася»...

Я к о в. И дозванивались?

Д и р и ж е р. Иногда. (*Подсоединяет к кишкам механизма осциллограф.*) Это совершенно безнадежный аппарат.

Я к о в. В каком смысле?

Д и р и ж е р. Починить его можно. Но при условии, что или ты говоришь, но не слышишь. Или слышишь, но не говоришь. Потому что тебя не слышат.

Я к о в. Что же делать?

Д и р и ж е р. Покупать новый.

Я к о в. У меня каждая копейка на счету. Я же безработный.

Д и р и ж е р. Ну как знаете. (*Отсоединяет от аппарата осциллограф и прячет его в карман спецовки. Задумчиво.*) Нам требуются сотрудники.

Я к о в. На телефонной станции?

Д и р и ж е р. Нет, в фонде развития. Я там по совместительству.

Я к о в. А чем занимается фонд?

Д и р и ж е р. Креативный дизайн. Впрочем, я не в курсе. Как говорится, на подхвате...

Я к о в. Но я же ничего не умею делать!

Д и р и ж е р. Посуду мыть умеете?

Я к о в. Иногда.

Д и р и ж е р. Подметать пол?

Я к о в. Еще реже.

Д и р и ж е р. Там тоже никто не подметает.

Я к о в. Тогда это мое.

Д и р и ж е р. Станция «Проспект металлургов». Перед входом в тоннель. Могу нарисовать план.

Вынимает из потертой спецовки очень дорогую ручку «Паркер», чертит план на листочке бумаги. Отдает его Якову.

Я к о в. А к металлургии это имеет отношение?

Д и р и ж е р (*шепотом*). Здесь главное не металл, а «мета». Вы скоро сами все поймете... (*Громко.*) Так как вам делать телефон? Чтобы вы слышали, но не говорили? Или чтобы говорили, но не слышали?

Я к о в. Чтобы я слышал, но не мог возразить.

Д и р и ж е р (*включая в розетку паяльник*). Тогда вам будут звонить одни женщины.

Дотрагивается концом паяльника до какого-то контакта. Тут же раздается звонок.

А л и н а (*голос из трубки*). Срочно приходи!

Короткие гудки.

Я к о в. А откуда она знает, что я не могу говорить?

Д и р и ж е р. Я же сказал, что это будет сугубо женская связь. Или вы против?

Я к о в. Я — за.

Если она просит, то надо прийти. Быстро, не спрашивая. В любое время дня и ночи и где бы ты ни находился.

Она стоит в своем коротком халатике, на голове — дреды. Издалека ее можно принять за девочку. Паркет под

ее ногами исцарапан когтями собак. Из тапочка высовывается лакированный ноготь мизинца. Икры крепкие, потому что большую часть дня она проводит на ногах. Колени выпуклые, острые...

А л и н а (*радостно*). На. Бери! Я отдаю ее тебе!

Вручает Якову давешнюю веревочку, из которой она делала магический круг.

Яков молчит. Волнуясь, накручивает бретельку на кулак. Потом сует ее в карман брюк.

А л и н а. Ну же!

Я к о в (*не веря своему счастью*). Значит, можно?

А л и н а. Да.

Становится, как в предыдущий вечер, в угол. Яков медленно, как робкий охотник, подходит к ней.

А л и н а. Сейчас херанет!

Я к о в (*останавливаясь*). Что такое?

А л и н а. Это я так... Своим мыслям.

Я к о в. Ты могла бы просто так... Без мыслей?

А л и н а. Это вы, мужики, делаете все без мыслей! А мы без мыслей не можем, не получается!

Яков скрипит зубами и стонет.

А л и н а. В общем, чтобы мы были с тобой близки, ты должен жениться на Мирабелле.

Я к о в. Ты помешалась!

А л и н а. Ни капли! (*Испытующе смотрит на него.*) Ты хотя бы обрезан?

Я к о в. А это тебе зачем?

А л и н а. Похоже, что не обрезан. Потому что не понимаешь тонких духовных вещей.

Открывает медальон, висящий на пышной груди. Там фотография Блока и Менделеевой.

А л и н а. Ты слыхал, что такое духовный брак? У нас с тобой будет духовный брак, а у тебя с Мирабеллой брак физический!

Я к о в. А тебя не волнует разница в возрасте?

А л и н а. Не волнует. Ты, в сущности, младше ее.

Я к о в (*защищаясь*). Но я ее плохо знаю!

А л и н а. Полюбишь, когда узнаешь. Она — ребенок необыкновенный. Потому что родилась в рубашке.

Я к о в. Аллегорически?

А л и н а. Буквально. Рубашка — это плацента, которая рвется у других детей, а у избранных не рвется!

Я к о в. Короче, она с приветом. Кстати, а чем девочка занимается?

А л и н а. Ничем. Но у нее всегда есть деньги.

Я к о в. Почему?

А л и н а. Потому что она — поколение next.

Я к о в. Это меняет дело. (*Вынимает из кармана бретельку и с досадой отдает ей.*) На, возьми свою бретельку!

Лика моет операционный стол. Смывает с него кусочки запекшейся крови и гноя. Тщательно протирает инструменты.

Идет по длинному коридору с многочисленными окнами.

Через проходную выходит на улицу.

Садится в троллейбус.

Звучит удар грома. По мостовой и по крыше троллейбуса начинают стучать крупные капли.

Молния прорезает пейзаж насквозь.

Троллейбус останавливается.

Л и к а (*истерично*). Выпустите меня отсюда! Или в троллейбус попадет молния!

Двери троллейбуса открываются.

Лика, как безумная, бежит под проливным дождем.

Молния попадает в тополь. Дерево падает на мокрый асфальт. Лика с ужасом отшатывается и скрывается в подворотне дома.

Люди с зонтами вбегают под козырек метро.

Яков, сжимая в руках бумажку с планом, который нарисовал дирижер, спускается по эскалатору на станцию «Проспект металлургов».

Находит рядом с тоннелем маленькую железную дверь и стучит в нее кулаком.

Мимо, гудя и лязгая, проносится поезд. Теплый ветер, как в парикмахерской, обдает затылок.

На двери открывается узкое окошечко. В нем видны чьи-то пытливые глаза, по-видимому, охранника.

Я к о в. Я хочу устроиться к вам на работу.

Г о л о с и з - з а д в е р и. Вы по объявлению?

Я к о в. Ваш адрес мне дал один дирижер.

Г о л о с и з - з а д в е р и. Значит, по протекции.

Дверь открывается.

Охранником оказывается лысоватый плотный человек лет пятидесяти, похожий на монаха-доминиканца, в рабочем халате, напоминающем сутану, перевязанном грубой веревкой.

А в в а к у м. Идите за мной!

Внутри помещение оказывается довольно просторным, со стеклянным потолком. То ли оранжерея, то ли вокзал. Сотрудников немного, человек десять. Все они, в отличие от охранника, в цивильных костюмах, все сидят за компьютерами. По стенам стоят большие кадки с шампиньонами.

Я к о в. Вы здесь грибы выращиваете?

А в в а к у м (*не отвечая на вопрос*). Человека, который будет с вами беседовать, зовут Анаис.

Я к о в. А как фамилия?

А в в а к у м. Анаис.

Я к о в. Вы уже это сказали.

А в в а к у м. Но я не назвал полного имени. Полное имя — Анаис Анаис.

Я к о в. Я так и думал.

Они проходят в стеклянную комнату, похожую на аквариум. За столом подтянутая женщина неопределенного возраста. Очень короткая стрижка, волосы крашены в соломенный цвет. Худая, ледащая, с голыми руками, на которых отчетливо видны мускулы. Курит. На первый взгляд похожа на старуху. На второй — на цветущую девушку.

В углу кабинета стоит велотренажер. В шкафу видны колбы с заспиртованными рептилиями.

А в в а к у м. Он пришел к нам от дирижера.

А н а и с. Подожди за дверью, Аввакум!

Монах уходит.

А н а и с. Место вашей последней работы?

Я к о в. Симфонический оркестр.

А н а и с. Зарплата?

Я к о в. Не всегда. Около двух тысяч рублей.

А н а и с. Возраст?

Я к о в (*краснея*). Тридцать девять лет.

А н а и с. Вероисповедание?

Я к о в. Не крещеный.

А н а и с. Компьютером владеете?

Я к о в. В разумных пределах.

А н а и с. Сколько хотите зарабатывать?

Я к о в. Чтобы прокормить семью. У меня больная мать и сестра, от которой бьет током.

А н а и с. Мы будем вам платить не намного больше. Около трех тысяч. Если вы, конечно, пройдете тестирование. Аввакум!

Входит монах.

А н а и с. Проводи господина на его рабочее место.

А в в а к у м. Идите за мной.

Яков спускается вслед за ним в рабочий зал.

Подходят к пустому стеклянному столику с компьютером. Аввакум садится в кресло и щелкает «мышью». На экране монитора возникают карты, но не «рубашками», а открытой мастью.

А в в а к у м. Выберите три карты.

Я к о в (*после короткого раздумья*). Тройка, семерка, туз!

Аввакум щелкает по тройке. На экране показывается лестница.

Щелкает по семерке — на экране возникает дерево.

По тузу — на экран выплывает пирамида.

А в в а к у м. Назовите одно понятие, которое символизируют эти три разных объекта.

Яков молчит.

А в в а к у м. Сосредоточьтесь. Это очень просто. Лестница, дерево, пирамида...

Яков беспомощно оглядывается по сторонам. Вдруг замечает Мирабеллу.

Девочка сидит у компьютера поодаль, глаза ее закрыты, в ушах, как обычно, наушники.

Я к о в. А черт его знает!

А в в а к у м (*разочарованно*). Подумайте и сообщите свое решение. Не позднее завтрашнего дня.

Щелкает «мышью». Три загадочных объекта уходят в карты, и экран гаснет.

Яков (*в прострации*). Интересно, сколько ей лет?

Аввакум. Кому?

Яков. Анаис Анаис.

Аввакум. Тс-с!..

Неожиданно испугавшись, он прикладывает палец к губам.

Вымокшая Лика завернута в ватное одеяло. Наволочка чуть дымится от энергии ее тела. В губах ее папироса «Беломор». Она тоже дымится. Пришедший домой Яков обнимает сестру со спины, греется об нее, потому что тоже слегка промок под дождем.

Яков. Как прошел день?

Лика внезапно начинает смеяться. Так же внезапно смолкает.

Яков. А я, кажется, нашел работу, но не смог пройти тестирование. Какая-то странная контора...

Лика (*уставившись в невидимую точку*). Креативный дизайн.

Яков (*вздрогнув*). А ты откуда знаешь?

Сестра пожимает плечами. Яков вытаскивает у нее изо рта папиросу и тушит ее голыми пальцами.

Яков. Как ты думаешь, какой общий смысл у лестницы, дерева и пирамиды?

Лика. Электричество?

Яков. Навряд ли.

Лика. А ты не знаешь, есть ли в продаже переносные громоотводы?

Яков. Не знаю.

Лика. Но они должны быть.

Яков. Я не видел.

Лика. Но теоретически ведь это возможно?

Яков. Теоретически, наверное, да.

Лика. А ты мог бы его сделать сам?

Яков. Никогда. Ты же знаешь мою техническую бездарность.

Слышится скрип колес кресла-каталки. В комнату въезжает мать. Принюхивается.

Мать. Лика, кто это?

Лика. Это сын твой Яков.

Мать. Разве? (*Снова принюхивается.*) Нет, это не Яков!

Сестра, не говоря ни слова, закатывает кресло вместе с матерью в спальню.

Яков. Нужно спросить Мирабеллу про эту контору... Я, пожалуй, пойду!

Лика (*неожиданно взрываясь*). Какого черта?! Какого черта ты все время оставляешь меня одну? Это я должна идти к Мирабелле, а не ты! Я!

Яков. Не выдумывай, ты должна сидеть с матерью!

Лика решительно берет брата за руку.

Лика. Пойдем!

И насильно выводит его за дверь. Запирает квартиру на множество замков.

Яков. Молоток! Ты не дала матери молоток!

Лика не отвечает. Вдвоем они выходят на улицу.

Лика. Почему у твоей невесты такое странное имя? Мирабелла?

Яков. Моя невеста не Мирабелла. Моя невеста Алина. (*Подумав.*) Впрочем, я сам не знаю, кто моя невеста.

Лика. Вот мы сейчас и узнаем.

Они проходят двор и через арку выбираются на проспект. Над ними ясное небо без облаков. Начинает капать дождь. Лика берет брата за руку и испуганно бежит с ним по улице.

Алина открывает дверь, запахивая на груди халат.

Яков (*смущенно*). Познакомься. Это моя сестра Лика.

Алина. О! (*Придирчиво рассматривает Лику с ног до головы.*) Вы такая эффектная!

Подает ей руку. Но сестра прячет свою руку за спиной.

Яков. Она боится, что тебя ударит током.

Алина (*восхищенно*). О! Это же начало века, начало века! Она во всем черном!

Яков. Ну и что? Сейчас и есть начало века.

Алина. Да не этого! Вы — как Зинаида Гиппиус. Или как императрица Екатерина Великая! От той тоже все время било током. (*Кричит.*) Мирабелла, девочка! Иди к нам! Погляди, кто к нам пришел!

Но дочка не появляется.

Алина. Вы посидите, а я сейчас накрою на стол!

Начинает суетиться, бежит на кухню.

Лика (*шепотом, с отвращением глядя себе под ноги*). Зачем ей столько щенков?

Я к о в. Она продает их любителям ценных пород.

Л и к а. Она продает их китайским поварам. Чтобы те готовили их в ресторанах.

Алина ввозит в комнату передвижной столик, на котором стоят дымящиеся чашки с кипятком.

А л и н а. У меня только «Липтон». Это ничего? В пакетиках, это ничего, вы такой пьете?

Гости, не отвечая, берутся за чашки. Алина и Яков макают свои пакетики, как рыбаки макают удочки в лунки. Лика вообще не пьет, а неподвижно смотрит в глубину девственно чистого кипятка.

Молчание становится непереносимым.

Я к о в (*Алине, чтобы хоть как-то сгладить неловкость*). Ты не знаешь, существуют ли в природе переносные громоотводы?

А л и н а (*с готовностью*). Да.

Я к о в. Что «да»?

А л и н а. Я видела их в Пассаже на прошлой неделе. Только они очень дорогие. Больше ста долларов.

Я к о в. Ты ничего не путаешь?

А л и н а. Да нет. Стояли. Никто не брал.

Я к о в (*в сомнении*). А как же он устроен, переносной громоотвод?

А л и н а. Очень просто. Длинный шест. Под ним два колесика. И заземление. Как на автомобиле. Это тебе нужно?

Я к о в (*показывая на сестру*). Нет. Вот ей.

А л и н а (*участливо*). А какого вам нужно размера?

Я к о в (*с подозрением*). А там что, разные есть?

А л и н а. По-моему, да.

Я к о в. Чепуха какая-то... Наверное, они плохие. В Китае сделаны, не иначе.

А л и н а. Вот производство я не посмотрела.

Я к о в. Но ведь производство — это самое главное.

А л и н а. Согласна. (*Лике.*) А вы где работаете?

Л и к а (*глухо*). В морге.

Я к о в. Шутка. В больнице она работает.

А л и н а. Это так благородно! Клятва Гиппократа!

Я к о в. Она не давала клятву Гиппократа. Она училась по сокращенной программе.

А л и н а. А почему она не музыкант? Вы же все музыканты!

Я к о в. Когда с матерью случилось несчастье, Лика бросила музыкальную школу.

А л и н а. Ну пусть она про это сама скажет!

Л и к а (*глухим безучастным голосом*). К нам вчера в больницу привезли одного мальчика. С двумя лицами.

А л и н а. Как это?

Л и к а. Одно лицо нормальное. А другое — атавистического характера, на затылке под волосами...

А л и н а. Ужасно. Как же он жил, бедняжка?

Л и к а. Он носил шляпу и надвигал ее глубоко на лоб. Его привезли из косметического кабинета. Он хотел что-то исправить, но на операции впал в кому.

А л и н а. Да... Это, наверное, последствия радиации?..

Л и к а. Главный хирург сказал, что это последствия среднего образования.

Я к о в. Ну вы беседуйте, девушки, а я пойду к Мирабелле.

Он заходит в комнату Мирабеллы. Девочка, как всегда, сидит на кровати с наушниками. Яков насильно снимает их.

Я к о в. Что это за контора? Я тебя там видел!

Мирабелла тянет наушники на себя. Но Яков не отдает их.

М и р а б е л л а (*лениво, растягивая гласные*). Это не контора, это офис.

Я к о в. И много тебе там платят?

М и р а б е л л а. Разве они много заплатят?

Я к о в (*извиняющимся тоном*). Ты, наверное, не знаешь... Что за смысл у лестницы, дерева и пирамиды? Вернее, какое значение имеют эти три разных объекта?

М и р а б е л л а (*лениво*). Узнаем за нефиг делать.

Лезет на книжную полку, где стоят филологические труды из прошлых увлечений ее матери: Лосский, Эйхенбаум, Шкловский... Берет с полки книгу с мудреным названием «Язык: функ-

ции, элементы, уровни». Некоторое время с ленцой листает ее. Находит рисунок: лестница, дерево, пирамида...

М и р а б е л л а. Это три символа иерархии.

Я к о в (*обреченно*). Так... И все?

М и р а б е л л а. Но есть еще и четвертый.

Я к о в. Какой?

М и р а б е л л а. Зиккурат.

Я к о в. А что это?

М и р а б е л л а. Узнаем за нефиг делать. (*Листает книгу, читает вслух.*) «Зиккурат — культовое сооружение 1 тыс. до нашей эры в Аккаде. Башня из поставленных друг на друга параллелепипедов или усеченных пирамид (от 3 до 7). Террасы разного цвета. Главным образом черного, белого, красного. Соединялись лестницами или пандусами. Сохранились в Ираке в древних городах Борсиппе, Дур-Шаррукине, Вавилоне. Зиккурат Этеменанки — так называемая Вавилонская башня (середина 7 века до нашей эры)...»

Я к о в (*после паузы*). Ты не могла бы мне это выписать на бумажку?

М и р а б е л л а. За нефиг делать...

Выписывает и отдает листок Якову.

Я к о в (*с уважением*). Правда, что ты родилась в плаценте?

Мирабелла брезгливо передергивает плечами и отворачивается к стене. Снова надевает наушники. Яков хочет коснуться ее рукой. Не может и уходит из комнаты.

В гостиной тем временем атмосфера изменилась кардинальным образом. Лика и Алина сидят рядом, пододвинув стулья друг к другу. Яков замечает, как Алина гладит руку Лики, но, почувствовав присутствие мужчины, тут же отдергивает ее. То ли громоотвод их сблизил, то ли мальчик с собачьим лицом примирил.

Я к о в. Мы, кажется, засиделись. Нам пора домой.

А л и н а. Нет, нет... Еще слишком рано! У тебя такая приятная сестра!

Л и к а (*с неожиданной решительностью*). Я никуда отсюда не пойду!

А л и н а. В самом деле, оставайтесь! Ложитесь на диване, а я буду у Мирабеллы. Или на полу лягу.

Я к о в. Ты это серьезно?

Л и к а. Совершенно!

Я к о в. Ну тогда я ухожу!

Крутит пальцем у виска и покидает квартиру.

На улице свежо и темно. Немногочисленные машины едут по освещенному мертвенным светом проспекту.

Внезапно Яков замечает дирижера у уличного телефона-автомата. Тот только что чинил аппарат, а сейчас захлопывает крышку и спешит дальше по своим делам. В спецовке, с маленьким чемоданчиком в руке.

Останавливается у лужи. Смотрит на свое отражение. Ставит чемоданчик на асфальт и начинает перед лужей, как перед зеркалом, махать руками, дирижировать...

Встречается глазами с Яковом. Смутившись, берет чемоданчик в руки и быстрым шагом направляется к ожидающей его машине.

Хлопает дверцей и уезжает.

Яков приходит домой. Долго возится с многочисленными замками.

Я к о в (*из прихожей*). Мама, это я!

Тишина. Только слышится пластмассовый хрип грампластинки — автостоп не сработал и иголка царапает последнюю бороздку.

Яков испуганно спешит в комнату матери.

Мать, как обычно, сидит в своем кресле.

Я к о в. Ты почему не откликаешься? (*Снимает адаптер и выключает радиолу.*) Я позабыл, мы тебе оставили молоток, когда уходили? (*Вдруг видит, что в стене пробита небольшая дырка, не насквозь, но — через обои и штукатурку. Спрашивает испуганно.*) Тебе было плохо?

Она, не отвечая, подъезжает к сыну, приподнимается на сиденье и начинает ощупывать его лицо. Яков покорно наклоняется к ней, не противореча.

М а т ь. На тебе лица нет! (*Еще раз трогает щеки, лоб.*) Гладко!

Говорит столь уверенным тоном, что Яков бросается к большому зеркалу, висящему в прихожей. Зеркало старинное, темное, с изъеденной временем амальгамой. В ней Яков вместо своего лица видит какой-то серый блин.

Мать заезжает за его спину и ревниво ждет ответа.

Я к о в. Да что в этом зеркале увидишь? (*Сам начинает ощупывать свое лицо. Торжествующе.*) Нос! Я нашел нос! (*Оборачивается с подозрением. В руках у матери длинная деревянная коробка с гобоем.*) Ты на что это намекаешь?

Мать ничего не говорит и все так же молча протягивает ему коробку.

Я к о в (*твердо*). Нет!

И даже прячет руки за спину.

М а т ь. Вы — кто?

Я к о в (*теряя терпение*). Я — сын ваш Яков!

М а т ь. Вы — не мой ребенок! Конкубино, конкубино!

Замахивается на него ящиком, как палкой. Яков уворачивается, и удар приходится ему по спине. Спешит в гостиную. Мать едет за ним, размахивая деревяшкой. Яков, увернувшись, забегает ей за спину, хватает колеса и заталкивает кресло в спальню.

М а т ь (*из-за двери*). Не мой ребенок, не мой!

Яков крутит диск телефона.

Я к о в (*в трубку*). Мне Лику... Лика! Срочно возвращайся домой! Наша мать сошла с ума! А! (*Вспоминая.*) Все равно она не слышит! (*Бросает трубку на рычаг. Матери через закрытую дверь.*) Успокойтесь! Я ухожу... Уже ушел!

Громко стуча ногами, идет в коридор, хлопает входной дверью. Но не уходит, а садится в прихожей на ящик с обувью и хватается руками за голову.

Вниз под землю уходит длинная, как глист, лента эскалатора. Заспанные лица людей похожи друг на друга. Индивидуальные черты смазаны, размыты, будто на разные головы надет один и тот же капроновый чулок.

Яков, давясь зевотой и дрожа от утреннего холодка, спускается на станцию «Проспект металлургов».

Возле тоннеля находит дверь в офис. Звонит несколько раз. Через открывшееся окошко видит мутный взгляд Аввакума.

Дверь открывается.

Я к о в. Я знаю... Я догадался!

А в в а к у м (*прерывая*). Знающий да молчит!

Поворачивается и идет в стеклянный зал. Яков, увязавшись следом, понимает, что они направляются к Анаис.

Я к о в (*в спину*). Я хотел спросить еще в прошлый раз... Ваш халат очень похож на сутану...

А в в а к у м (*оборачиваясь*). А что здесь странного?

Я к о в. Но разве здесь монастырь?

А в в а к у м (*отвечая вопросом на вопрос*). Как вы думаете, у такого учреждения, как наше, есть устав?

Я к о в. Думаю, что да.

А в в а к у м. Распорядок, дисциплина?

Я к о в. Наверное.

А в в а к у м. Высшие цели?

Я к о в. Возможно.

А в в а к у м (*оборачиваясь и замедляя шаг*). Чудо и тайна?

Яков не находится с ответом.

А в в а к у м. Тогда чем мы отличаемся от монастыря?

Они подходят к стеклянному кабинету. Аввакум открывает дверь и пропускает Якова вперед. Анаис, как и в первую встречу, сидит за столом. Лихорадочно пьет кофе и просматривает какие-то бумаги. В кофейном блюдце дымится непотушенная сигарета. Анаис поднимает глаза на вошедших.

А в в а к у м (*предваряя разговор*). Он догадался.

Я к о в (*собравшись с духом*). Почему мне не сказали, что должна быть четвертая карта?

А н а и с. Четвертая?

Я к о в (*выпаливает*). Зиккурат!

В комнате возникает тревожная пауза.

А н а и с (*после раздумья*). Вы приняты на работу. Аввакум! Посвяти нашего нового сотрудника в его обязанности!

Аввакум берет Якова за локоть, и вместе они выходят из стеклянной комнаты. Идут к пустому компьютерному столику. Яков крутит головой и видит еще одно пустое место неподалеку — там в прошлый раз сидела Мирабелла.

Я к о в. А Мирабелла где?

А в в а к у м. Не понял.

Я к о в. Здесь у вас работала одна такая... толстая девушка.

А в в а к у м. Освобождена.

Я к о в. За что?

А в в а к у м. Я — не в том смысле... Ваш сайт — «ввв.энтомофаг.ком». Открываете и переводите. Строчка за

строчкой. И набиваете перевод в наш компьютер.

Я к о в (*с ужасом*). Но я не знаю иностранного!..

А в в а к у м. А словарь на что?

Бьет ногтем по толстой растрепанной книге, лежащей на столике.

Я к о в (*в прострации*). Энто...

А в в а к у м. Энтомофаг... (*Интимно наклоняется к уху Якова, переходя на неофициальный тон.*) Ты же сам сказал про монастырь. Послушание! Послушание — прежде всего! (*Совсем тихо.*) И еще одно. Ты спрашивал, сколько ей лет?

Я к о в (*не понимая*). Кому?

А в в а к у м (*шепотом*). Только не вздумай за ней ухаживать. Это небезопасно.

Я к о в. Понимаю. Устав? Монастырские стены?

Аввакум загадочно молчит и уходит. Яков беспомощно оглядывается по сторонам. Немногочисленные сотрудники заняты своим делом и глядят в мониторы.

Внезапно Яков замечает дирижера. Он одет в потертый халат и возится с каким-то потухшим компьютером, очевидно, производя его починку.

Яков решается открыть свой сайт.

Со второго раза это ему удается. На экране возникает гигантская божья коровка. Под ней — цветистая восточная вязь...

Яков в ужасе хватается за голову.

Он чувствует на своих плечах чьи-то руки. Вздрагивает и оглядывается. За спиной стоит дирижер.

Д и р и ж е р (*смотря на экран монитора*). Есть! Отличное начало!

Уходит, незаметно оставив на столе аккуратно сложенную записочку. На ней выведено корявым почерком: «Музей изящных искусств. Зал номер 9».

Лика в резиновых сапогах входит в стеклянный холл городской клинической больницы. Достает из мешочка сменную обувь и меняет резиновые сапоги на домашние тапочки. Глаза ее мерцают таинственным светом, на губах играет улыбка Джоконды.

М о л о д ц е в а т ы й о х р а н н и к. Доброе утро, Лика Иосифовна!

Лика, не отвечая на приветствие, проходит вахту, садится в лифт и возносится куда-то вверх. Выходит из лифта. На стене табличка: «7 эт.». Кто-то зачеркнул буквы «эт» и пририсовал углем слово «небо». Лика проходит в дверь, над которой тускло горят буквы «Реанимационное отделение». Находит нужную ей палату.

Л и к а (*обращаясь к проходящей мимо медсестре*). Как мой мальчик?

Медсестра, не ответив, пожимает плечами.

Лика открывает дверь палаты и тихонько проходит к одинокой кровати. Там лежит какой-то мальчик с надвинутой на лицо шляпой. Рядом с ним — капельница и аппарат искусственного дыхания.

М е д с е с т р а (*стоя за спиной*). От него вчера отказались родители. Может, шляпу снять?

Л и к а. Не нужно. (*Выходит из палаты. Говорит себе под нос.*) Цветы... Нужно поставить повсюду полевые цветы!

М е д с е с т р а (*пугаясь*). Но это же сильнейший аллерген, Лика Иосифовна!

Л и к а. Ну и пусть! (*Смотрит на медсестру туманным взглядом.*) Мальчики в шляпах должны нюхать цветы!

Удаляется.

После рабочего дня Яков приходит домой. Видит, что его немногочисленные вещи свалены у двери. Тут же стоит прислоненная к стене, сложенная раскладушка.

Ничего не понимая, Яков звонит в квартиру. Ему открывает цветущая Лика.

Я к о в. У нас что, ремонт?

Л и к а (*думая о своем*). У нас помутнение.

Я к о в. Конкретно у тебя помутнение?

Л и к а (*радостно*). У мамы.

Я к о в. Опять глаза?

Л и к а. Нет. Но ее лучше не беспокоить.

Из глубины квартиры раздается голос матери: «Не мой ребенок! Конкубино!»

Л и к а. Вот видишь!

Я к о в. И что ты предлагаешь? Сделать эвтаназию?

Л и к а. Тебе?

Я к о в. Нам всем.

Л и к а. Возможно. Но пока я предлагаю тебе переночевать у друзей.

Я к о в. У меня нет друзей, кто пустил бы к себе необрезанного.

Л и к а. Ну тогда покрестись.

Я к о в. Я не могу креститься каждый раз, когда у матери помутнение. А как потом раскреститься?

Л и к а (*миролюбиво*). Хочешь, я тебе борщ сварю?

Я к о в (*с подозрением*). А ты чего такая улыбчивая?

Л и к а. Ничего. Просто на душе легко.

Я к о в. Это из-за Алины!

Л и к а (*краснея*). При чем здесь Алина?

Я к о в. Вы меня в гроб вгоните! Куда же мне идти?

Л и к а. Переночуй здесь хотя бы одну ночь. А там видно будет!

Я к о в (*открывая раскладушку, как книгу*). Странно. Странно все.

Л и к а (*неожиданно взрываясь*). Что странно? Если у одинокого человека появился друг, это странно?

Я к о в. Ладно, ладно... Успокойся. (*Садится на раскладушку.*) Кстати, ты не знаешь, что находится в зале номер девять в Музее изящных искусств?

Л и к а. Знаю. Рембрандт. Или Леонардо да Винчи.

Я к о в. М-да. Ничего не понятно.

Л и к а. Я тебе сейчас обед разогрею. А ты пока здесь посиди.

Скрывается в глубине квартиры, оставив дверь приоткрытой. Из двери напротив выходит сосед в майке и тренировочных штанах. На руке пониже плеча синеет татуировка «Иван (Вано) 1950». Садится на раскладушку рядом с Яковом.

И в а н (В а н о). Сидим?

Я к о в. Сидим.

Сосед закуривает папиросу.

И в а н (В а н о). Я давно хотел у тебя узнать... Ты что, валек?

Я к о в. В каком смысле?

И в а н (В а н о). Не будь вальком. (*После паузы.*) Я бы отравил старую стерву!..

Я к о в (*напоминая*). Она мне мать.

Сосед вытаскивает из тренировочных штанов связку ключей.

И в а н (В а н о). Возьми. Хотя бы войдешь в свой дом, когда захочешь.

Я к о в. Не надо. Может, матери станет опять плохо. Мало ли что.

И в а н (В а н о). Она мне своим молотком все мозги отбила!

Я к о в (*думая о своем*). У нас завтра что? Какой день?

И в а н (В а н о). Суббота.

Я к ов (*как в бреду*). Ну да, суббота. Зал номер девять. Музей изящных искусств...

Лика выносит из квартиры пюре с сосиской и кусочком хлеба. Протягивает дымящуюся тарелку...

И в а н (В а н о). Это мне? Спасибо.

Берет и начинает жадно есть. Лика, пожав плечами, уходит.

И в а н (В а н о) (*извиняющимся тоном*). Моя-то ничего не готовит! Покупаю мойву в томате, батон — и всё.

Яков ложится на раскладушку ничком. Из-за двери слышится ария из оперы «Иоланта».

Я к о в. И я хочу спросить у тебя кое-что...

И в а н (В а н о) (*с набитым ртом*). Спрашивай.

Я к о в. Ты Иван или Вано?

И в а н (В а н о). Неизвестно.

Собирает остатки пюре корочкой черного хлеба.

Под псевдоантичными колоннами толпится группа скучающих школьников. Ветер треплет висящий над головами транспарант, извещающий о какой-то ненужной выставке. Внутри музея, несмотря на выходной, народу немного. Те же школьники, отдельные студенты-гуманитарии, пенсионеры... Яков быстрым солдатским шагом прорезает музей насквозь, не останавливая взгляд на экспонатах. Обнаженные девы с картин провожают его тоскующим взглядом, государственные мужи строго смотрят вслед.

У таблички с цифрой 9 сбавляет шаг и входит в зал осторожно, как в ледяную воду.

Ничего интересного. Выставка какой-то посуды, которая интересует посетителей значительно меньше, чем голые девы. В зале никого. На стуле сидит смотрительница и сонно вяжет.

Я к о в (*подходя к смотрительнице*). Прошу прощения, а раньше что здесь было?

С м о т р и т е л ь н и ц а (*пряча вязание в целлофановый пакет*). Выставка советской открытки.

Яков. И ничего странного?

Смотрительница. В каком смысле?

Яков. Это я так, к слову... (*Подумав.*) Может, раньше здесь что-то было, на месте девятого зала?

Смотрительница. Какого девятого зала?

Яков. Разве это не зал номер девять?

Смотрительница. Значит, опять табличка перевернулась! (*Озабоченно подходит к дверям зала и переворачивает девятку на 180 градусов. И девятка становится шестеркой. Оказывается, это зал номер шесть.*) А девятый зал дальше...

Яков, никак не комментируя случившееся, выбегает из зала. Идет быстрым шагом дальше... И вдруг попадает внутрь пирамиды. Каменные плиты. Углубления в стене. Остатки древних черепков под стеклом. Какой-то языческий бог с собачьей мордой. Кругом мрак и пыль.

Какая-то пенсионерка, увидев вбежавшего в зал Якова, в ужасе шарахается от него и семенит на волю, в другие залы и экспозиции.

Яков (*возбужденно*). Это зал номер девять?

Голос из-за спины. Девять, девять... успокойтесь!

Позади Якова стоит старичок смотритель с обритым наголо черепом. В чертах его загорелого лица Якову чудится что-то восточное.

Яков. А шестерка не могла перевернуться?

Старичок смотритель. Исключено. Для этого есть несколько степеней защиты.

Яков (*грубо*). Какой еще защиты?

Старичок смотритель. Гвозди.

Яков (*пытаясь успокоиться*). Ладно! Ладно...

Озирается. Смотрит в лицо собачьего бога.

Яков. Это что... Инопланетяне?

Старичок смотритель. Извините, молодой человек. Но перед теми, кто сделал это, любой инопланетянин — просто мелкая сошка. И завалящая шелупонь. Да-с, шелупонь!

Яков. Шелупонь... Возможно. (*Опять нервно озирается.*) А где эта?.. Где главный экспонат?

Старичок смотритель (*умиротворяюще*). Вы имеете в виду мумию? (*Вздыхает.*) Мумия пропала. Мы ее меняли в свое время на Тутанхамона. Помните, привозили такого в Москву?.. А потом начали возить по другим городам и весям, чтобы все поклонились Тутанхамону. Успех был необычайный! Сокрушающий успех!

Яков. Ну да. Я тогда маленький был.

Старичок смотритель. Мы за Тутанхамона отдали свою мумию. На время, по обмену. А ее нам обратно не вернули. Говорят, пропала где-то в Голландии. Украли, что ли.

Яков (*раздраженно*). Ну так и Тутанхамона надо было не отдавать!

Старичок смотритель. Невозможно. Американцы начали бы войну.

Яков. Никогда.

Старичок смотритель. И потом ведь обмен был неравноценный. Тутанхамон был царь! А наша мумия — всего лишь вельможа из Аккады. Мелкая сошка. Заурядный экземпляр.

Яков (*тревожно*). И ничего от нее не осталось?

Старичок смотритель. Ничего. Только кусочек древней ткани.

Подводит Якова к застекленному стенду. Там под светом лампы лежит кусок грязной ткани, напоминающий марлю.

Яков. А вы бы не могли дать мне эту марлю с собой?

Смотритель удивленно молчит.

Яков (*в смущении*). Извините...

Быстро уходит из зала и из музея.

На экране монитора копошатся могильные черви. Яков ударяет по клавишам, и черви застывают, превратившись в восточную вязь. Он сидит за компьютером и пытается перевести со словарем незнакомый текст. Глаза слезятся от недосыпания и напряжения. Количество сотрудников в зале уменьшилось примерно на треть.

Дирижер. Какие новости?

Он стоит за спиной в своей замызганной спецовке. Из нагрудного кармана выглядывает блестящая авторучка «Паркер».

Яков. Глаза не смотрят.

Дирижер. Это из-за монитора.

Яков. Не только. Просто я спал сегодня за дверью.

Дирижер (*понимающе*). Жена?

Яков. Мать.

Дирижер. Советую вывести текст на принтер. Тогда глазам будет легче. (*Шепотом.*) А что с музеем?

Яков. Девятый зал оказался шестым.

Дирижер. Понимаю. (*После паузы.*) Я вот что подумал. А если нам продолжить наши репетиции, но по ночам, тайно от всех? Бах, Стравинский, Барток?

Яков. Нельзя. Соседи настучат в ФСБ.

Дирижер. А мы скажем, что это играет компакт-диск!

Яков. Тридцать мужиков с инструментами слушают один компакт-диск? Да это же патология!

Дирижер. Хорошо. Я буду работать над легендой!

Отходит к освободившемуся столику и вскрывает корпус монитора. Яков решается последовать совету. Включает принтер, и на бумагу начинает переходить из Интернета затейливая восточная вязь. Однако половина знаков при ближайшем рассмотрении оказывается непропечатанной. Яков выключает принтер и выбрасывает листки в корзину.

Внезапно звенит школьный звонок. Звенит громко и резко.

Дирижер. Перемена. Дождались!

Быстро идет к какой-то двери. Яков, ничего не понимая, увязывается за ним.

В маленькую комнату, расположенную по соседству с центральным залом, стоит небольшая очередь сотрудников.

Дирижер подталкивает Якова к двери.

Дирижер. Пропускаю вперед. Берите решительно и ни о чем не спрашивайте!

Яков (*не понимая*). А если я не возьму?

Дирижер не отвечает. Из комнаты выходит один из сотрудников с коричневым конвертом в руке. Глядит на Якова и смеется коротким нервным смешком.

Дирижер. Вперед!

Яков, получив легкий толчок в ляжку, входит в таинственную комнату. За столом сидит Аввакум. Перед ним горят три свечи. За спиной поблескивает гравюра, изображающая костер, на котором жгут какую-то женщину.

Аввакум (*протягивая конверт*). Распишитесь!

Конверт сделан из плотной бурой бумаги и очень похож на почтовую бандероль. Сургуч твердый. С оттиснутым знаком, напоминающим иероглиф. Яков берет в руки конверт и оцарапывает сургучом палец. Расписывается в ведомости и слегка пачкает свою графу кровью. Выходит.

Дирижер. Поздравляю!

Скрывается за дверью каптерки. Яков в нетерпении распечатывает конверт, надеясь найти свою скромную зарплату. Но там вместо рублей оказывается увесистая пачка долларов. Яков дожидается, когда дирижер выйдет от Аввакума.

Яков (*обращаясь к очереди*). У меня неувязка! Пардон! (*Забегает в каптерку.*) Вы мне что-то не то дали.

Аввакум (*отрываясь от ведомости*). Вы слишком мало здесь работаете, чтобы предъявлять претензии!

Яков. Да я не в этом смысле! Просто вышла ошибка!

Аввакум. Печать на конверте не была сломана?

Яков. Не была.

Аввакум. Значит, все правильно.

Яков. Я не о себе! Я о вашем бюджете забочусь!

Аввакум. Все претензии принимает начальник отдела.

Яков, не зная, что сказать, смотрит на гравюру с аутодафе.

Яков (*интересуясь*). Жанна д'Арк?

Аввакум. А? (*Отрывается от бумаг.*) У нее тоже были претензии.

Яков заходит в зал офиса.

Яков. Мне нужно переговорить с госпожой Анаис.

Секретарша начальницы отдела обрита наголо. На вид ей лет восемнадцать-двадцать.

Секретарша. Это срочно?

Яков. Весьма.

Секретарша уходит в кабинет. Через несколько секунд возвращается.

Секретарша. Можете заходить.

Яков вступает в таинственную полутьму.

За письменным столом никого нет. В пепельнице дымится непотушенная сигарета. Однако в глубине, в углу чувствуется какое-то движение. Госпожа Анаис в облегающем фигуру спортивном костюме сидит за велотренажером и вертит педалями.

Яков. Извините, но я хотел сказать. Вы что-то мне не то дали. Это не мое...

Кладет ей на стол пакет со сломанным сургучом.

Анаис (*не слезая с велотренажера*). Сколько там денег?

Яков. Две с половиной тысячи.

Анаис. Ну так у вас и зарплата две с половиной тысячи.

Яков. Но у меня должны быть другие две с половиной тысячи.

Начальница перестает крутить педали и слезает с велотренажера. Подходит к Якову.

Анаис. Чтобы говорить об удвоении заработной платы, нужно проработать у нас хотя бы несколько месяцев!

В спортивном костюме она совершенно плоская.

Яков. Да я не о том! Деньги-то не те!

Анаис. Все, что я могу для вас сделать, это прибавить еще тысячу, но не раньше следующей недели.

Задумчиво смотрит на дымящийся окурок. Тушит его. Достает из пачки другую сигарету и закуривает.

Яков. По-моему, кто-то из нас сошел с ума.

Анаис (*внимательно всматриваясь в его лицо*). Вы еще молодой человек и не знаете, сколько усилий потребовалось человечеству, чтобы создать сбалансированную систему заработной платы. Или сделать этот письменный стол. Этот велотренажер, вообще материальную культуру. (*Садится в кресло.*) Стол и велотренажер... А знаете, что между ними?

Яков. Понятия не имею.

Анаис. Тысячи лет одиночества. Холодное черное небо и бесстрастные звезды.

Яков (*неожиданно горячо*). Я знаю, что такое одиночество!

Анаис (*с печалью*). Да откуда вы можете знать? Вы же так молоды, совсем еще мальчик!

Яков. А я думал, мы с вами одного возраста.

Анаис. Вы ничего не смыслите в возрасте. Время и возраст — это совершенно разные величины. (*Встает из-за стола, приближается к Якову и протягивает ему конверт.*) Заберите сейчас же! Я сама знаю, что это мало. Молодость и кровь стоят дороже.

Яков, как завороженный, берет у нее конверт и вдруг замечает, что у начальницы зеленые глаза. Уходит, чувствуя волнение.

...Возвращается на свое свободное место. Тупо глядит на погашенный компьютер. Включает его. Но компьютер почему-то не хочет загружаться. Более того, на экране возникает надпись: «Исчезновение операционной системы». Яков плюет в досаде. Глядит на переполненное бумагами ведро. Начинает в нем рыться, чтобы достать листки из принтера, дабы не терять время и продолжить перевод. Внезапно на дне находит кусок марли. Очень похожий на тот, какой показывали ему в музее под стеклом. Вздрагивает. Подумав, перевязывает этим куском материи оцарапанный о сургуч палец.

Возвратившись после рабочего дня домой, он видит внутри своего холла раскладушку и тумбочку. Тут же раздраженная уборщица моет пол.

Уборщица (*ворча*). Вечно всего понаставят! А мыть-то как? Профессура!

Выливает под ноги Якова ведро воды. Тот садится на раскладушку и задирает ноги.

Открывается дверь ближайшей квартиры, из нее высовывается сосед в тренировочных штанах.

Иван (Вано). А когда ужин будет?

Яков (*понимая*). По-прежнему мойва?

Иван (Вано). В томатном соусе. И кипяток со вчерашней заваркой.

Уборщица (*протирая пол*). А чем вас еще кормить-то? Вечно наставят, наплюют, образованные!

Ворча, уходит.

Яков (*соседу*). Я тебя позову, когда ужин будет.

И в а н (В а н о). Не забудь. Я жду.

Дверь за ним закрывается.

Яков звонит в свою квартиру. Лика открывает. Он протягивает ей конверт со сломанной печатью.

Я к о в. Возьми сколько тебе надо. И матери на лекарства...

Л и к а (*заглядывая в конверт*). Но это же не наши деньги!

Я к о в. Ну и что? Не наши даже лучше!

Л и к а (*мрачнея*). Я не беру ненаших денег. И ты об этом знаешь.

Я к о в. Знаю. Ты вообще ничего не берешь. Все в больнице берут, а ты не берешь.

Л и к а. Эти деньги не твои. Чужие.

Возвращает конверт.

Я к о в (*устав*). Не мои. Как мать?

Л и к а. Она просила вызвать вольных каменщиков.

Я к о в. И ты вызвала?

Л и к а. А что я могла сделать?

Я к о в. Но это же стоит огромных денег! Вольные каменщики в наше время! Она что, захотела перестраивать квартиру?

Л и к а. Ты есть будешь?

Я к о в. Дай что-нибудь!

Лика уходит. Яков звонит в квартиру соседа.

И в а н (В а н о) (*отпирая дверь*). Уже готово?

Я к о в. Можно от тебя сделать короткий звонок?

И в а н (В а н о). Газуй!

Яков берет трубку телефона, стоящего под вешалкой. Рядом с ним открытая консервная банка с надписью: «Мойва в томатном соусе». Под ногами брошенное пальто, о которое гость машинально вытирает ноги.

Я к о в (*в телефонную трубку*). Алин, слышишь? Я пропадаю. Мне жить негде. Да ничего... Ничего я не имею в виду. Всё. Конец связи.

Кладет трубку на рычаг. Протягивает соседу несколько стодолларовых бумажек.

Я к о в. Держи. Купишь себе что-нибудь к чаю...

Ночь. Яков лежит на раскладушке в холле перед закрытой дверью своей квартиры. Не спит и смотрит на засиженную мухами лампочку над головой. Хлопает дверь подъезда. Чьи-то шаги звучат на лестнице. Появляется Алина.

А л и н а (*властно*). Собирайся. Будешь жить у меня.

Но Яков не думает вставать.

Я к о в. Погоди, нам нужно составить соглашение. Блок и Менделеева остаются в силе?

А л и н а. В полной!

Я к о в. Я против. Я прочел о них в Интернете. Менделеева ушла к какому-то инженеру и родила от него.

А л и н а. Но я не собираюсь рожать от инженера.

Я к о в. А от музыканта-неудачника родишь?

А л и н а. Никогда.

Садится к нему на колени.

Я к о в. Понимаю. Тебе нужен креативный дизайнер.

А л и н а (*задумавшись*). Да, я люблю креативность... (*Ласково.*) Ты будешь жить в комнате у Мирабеллы.

Я к о в (*повышая голос*). Слушай, ну не интересна мне твоя Мирабелла!

А л и н а (*гладя его живот*). Ты ее просто не знаешь. А узнаешь, станет интересна.

Открывается дверь соседской квартиры. Из нее высовывается заспанный Иван (Вано).

И в а н (В а н о) (*просительно*). Ну вставь ей, вставь! Умоляю! На лестнице! Прямо тут!

По ночной улице едет такси. Подъезжает к пятиэтажной хрущобе. Из машины выгружаются Алина и Яков. У последнего в руках спортивная сумка с вещами. Поднимаются по лестнице и входят в квартиру Алины.

А л и н а. Ты чай будешь?

Я к о в. Ничего не хочу. Только спать.

Алина дает ему в руки чистое белье и толкает в комнату Мирабеллы. Яков осторожно переступает порог, будто идет на минное поле. Неяркий свет от настольной лампы. Разбросанные игрушки на полу. На кровати раскрытый глянцевый журнал со статьей «Тренировка оргазма».

Девушка одета в длинную майку с надписью на латинском: *Placenta*. Под ней — трусики и голые ноги. Ноги толстые, белые... В наивных красных босоножках, напоминающих гусиные лапки.

Я к о в. Привет. Это мы...

Мирабелла не откликается. Она сидит в наушниках за компьютером и, похоже, не видит позднего гостя.

Я к о в (*громко*). Где я могу лечь?

Девочка молчит.

Яков, потеряв терпение, сгребает на пол журнал с оргазмом.

Я к о в. Ты как хочешь, но я ложусь спать.

Разбирает постель, стелет белье, которое дала ему Алина. Снимает с себя рубашку, остается в майке... Из кармана его брюк вываливается пакет с деньгами. Внезапно его заинтересовывает сайт, который смотрит Мирабелла. На экране непонятные иероглифы. Яков вдруг понимает, что Мирабелла подключилась к его сайту, с которым он работает в офисе. Как загипнотизированный, Яков впивается глазами в экран, берет валяющуюся на столе ручку с бумагой и начинает переносить иероглифы на бумагу.

Внезапно Мирабелла отключает компьютер. Оборачивается и, сняв наушники, лениво смотрит на Якова.

Я к о в. Ты хоть понимаешь, что там написано?

М и р а б е л л а (*лениво*). За нефиг делать.

Я к о в. И что же?

М и р а б е л л а. Энтомофаг...

Я к о в (*с отчаянием*). Но что такое энтомофаг?

М и р а б е л л а. Насекомое. Которое пожирает других насекомых, вступая с ними в половой контакт.

Замечает конверт, валяющийся у ног Якова.

М и р а б е л л а. А ты все еще не можешь спустить свои баксы?

Я к о в. А на что их тратить? Разве что на тебя...

М и р а б е л л а. У меня свои есть. (*В доказательство открывает какую-то книжку. Из нее сыплются на пол многочисленные купюры, заложенные между страниц. Говорит с хрипотцой.*) А ты ведь хочешь меня.

Я к о в. Ошибаешься. Я спать хочу. (*Подумав.*) К тому же я давно не тренировал свой оргазм.

М и р а б е л л а. Ты учти, я никогда не отдаюсь мужчине, который хочет меня.

Я к о в (*озадаченно*). А кому же ты отдаешься?

М и р а б е л л а. Я отдаюсь другим мужчинам, которые меня не хотят. На глазах мужчины, который меня хочет.

Я к о в. Зачем?

М и р а б е л л а. Из вредности.

Я к о в (*напоминая*). Но здесь нет других мужчин!

М и р а б е л л а. Сейчас будут.

В углу комнаты стоит переносной видеопроектор. Девочка включает его и жмет на кнопку видеомагнитофона. Становится напротив. Луч проектора бьет в ее белую майку с надписью *Placenta*. Под грудями возникает экран. На нем отпечатывается порнографическая сцена, которую проецирует видеопроектор, — какой-то коллективный акт со множеством участников, похожих на спаривающихся муравьев.

Мирабелла закатывает глаза к потолку и начинает вилять толстыми бедрами. Яков озадаченно смотрит на все это. Потом внезапно подходит к девочке и целует ее в губы.

М и р а б е л л а (*истерично и громко*). Мама! А-а!

Яков пятится и опрокидывает видеопроектор на пол.

В комнату врывается Алина в ночнушке.

М и р а б е л л а (*всхлипывая*). Мамочка! Он хотел меня изнасиловать!

Утыкается лицом в мамину грудь.

А л и н а. Что это такое? Тебя что, нельзя оставить на ночь с ребенком?

Я к о в (*в прострации*). Но я же по-дружески, по-отцовски!

А л и н а. Когда я была маленькой, я спала в одной постели с отчимом! И он ни разу не тронул меня даже пальцем!

Я к о в. Ну и зря. Я бы никогда не лег с отчимом в одну постель...

А л и н а. Извращенец! (*Бьет его наотмашь по лицу. Мирабелле.*) Пойдем, моя бедная девочка!..

Уводит Мирабеллу в свою комнату.

Яков сидит на кровати, тупо уставившись в раскрытый журнал у своих ног.

Окончание следует

Аннотации научных статей

Катерина Тарханова. Нарушая «правило плинтуса»

Рецензия на сериал «После школы» режиссеров Андрея Болтенко, Владимира и Олега Пресняковых, Евгения Никитина. Критик анализирует жанровые и стилистические особенности телесериала, сопоставляя его с работой Николая Хомерики «Синдром дракона». Автор также анализирует эти новые работы в контексте современного российского телевидения.

«После школы», Андрей Болтенко, Владимир Пресняков, Олег Пресняков, Евгений Никитин, «Синдром дракона», Николай Хомерики, телевидение, сериал

Зара Абдуллаева. Болеро

Рецензия на новую картину Киры Муратовой «Вечное возвращение». Критик исследует ткань картины, ее проблематику, жанровые особенности, образный ряд и метафорическую структуру, рассматривая ее в контексте других работ режиссера. Особое внимание автор уделяет исследованию сложных персонажей фильма.

«Вечное возвращение», Кира Муратова, метафорическая структура, персонаж, проблематика

Нина Цыркун. Блюдо, которое съели горячим

Рецензия на новую картину Квентина Тарантино «Джанго освобожденный». Критик анализирует формальную структуру фильма, ее жанровые и стилистические особенности, исследует культурологическую подоплеку, отмечая новаторство режиссера, разрушающего привычные каноны и стереотипы в работе с жанром вестерна.

«Джанго освобожденный», Квентин Тарантино, вестерн, жанр, канон

Нина Спутницкая. Маугли: сапфировые джунгли

Рецензия на фильм Энга Ли «Жизнь Пи» по одноименному роману Янна Мартела. Критик анализирует основные темы, раскрываемые в фильме, снятом в духе лучших образцов мейнстрима, персонажи и стилистические особенности, а также необычный подход режиссера к реализации сказочной фабулы.

«Жизнь Пи», Энг Ли, Янн Мартель, мейнстрим, сказочная фабула

Семен Экштут. Весы Фемиды или меч Немезиды?

Автор анализирует недавно опубликованный дневник Любови Васильевны Шапориной (1879—1967) — уникальный документ, отражающий особенности эпохи и подробно воссоздающий картину жизни людей советского времени. Отмечая особенности этой работы, автор анализирует образ страны, возникающий на ее страницах. Автор также отмечает, что дневник Шапориной зафиксировал постепенное исчезновение нравственных ориентиров в среде интеллигенции, исчезновение понятия «грех» в народе.

Любовь Шапорина, дневник, образ страны, эпоха, нравственные ориентиры, Советский Союз

Нина Цыркун. Трансформация кэмпа и рецепция кино

Автор исследует сложный кинематографический феномен кэмпа, рассматривая его с исторической, культурологической и философской точек зрения, выделяя его основные черты, а также прослеживая эволюцию феномена и его восприятия. Автор также уделяет значительное внимание исследованию мотивов квир-культуры в контексте кэмпа.

Кэмп, культурология, квир-культура, феномен, рецепция

Александр Павлов. Грайндхаус: *B* или не *B*?

Автор рассматривает жанр грайндхаус как одно из самых интересных явлений мирового кинематографа, на материале конкретных фильмов прослеживая

его историю, эволюцию и анализируя его основные характеристики и уникальные черты. Критик также исследует множество субжанров, порожденных грайндхаусом, в частности, эксплуатационное кино.

Грайндхаус, эксплуатационное кино, фильмы категории B, субжанр

Андрей Фоменко. Соблазн письма

Автор анализирует картину Макса Офюльса «Письмо незнакомки», исследуя ее персонажи, образный ряд и основные сюжетные коллизии. Критик рассматривает фильм Офюльса в контексте жанра нуар, отмечая ключевые приемы и темы, раскрываемые режиссером, а также его необычный подход к трактовке классических мотивов жанра.

«Письмо незнакомки», Макс Офюльс, нуар, жанровые особенности, трактовка

Степан Тыын. Феноменология безвременья

Автор исследует творчество грузинского режиссера Александра Рехвиашвили, одного из самых загадочных классиков мировой кинокультуры. Анализируя работы режиссера и ключевые мотивы его творчества, автор раскрывает особенности его художественного мира — сновидческого пространства вне времени, населенного молчаливыми героями, стоящими на пороге неизвестности.

Александр Рехвиашвили, кинематограф Грузии, сновидческое пространство, феноменология

Вика Смирнова. История глаза

Портрет режиссера Белы Тарра. Автор исследует сложное и противоречивое творчество венгерского режиссера, конструируемый им символический мир, философские идеи, отраженные в его картинах, а также анализирует особенности его художественного языка и уникального стиля.

Бела Тарр, символизм, философия, художественный язык

Юрика Павичич. Оковы «балканского стиля»

Автор исследует кинематограф стран бывшей Югославии, прослеживая его историю и эволюцию, анализируя ключевые темы и сюжеты, а также приемы, стилистические и жанровые особенности, характерные для нового национального кинематографа балканских стран. Автор также исследует творчество отдельных режиссеров, чьи работы наиболее ярко отражают сущность национального кино.

Кинематограф балканских стран, Югославия, национальный кинематограф, жанровые особенности

Иван Форгач. Без духовного фона

Автор исследует кинематограф Венгрии последних десятилетий: пути его развития и ключевые вехи, актуальные тенденции и наиболее важные темы. Через призму творчества конкретных режиссеров автор анализирует новый венгерский кинематограф, раскрывая культурологические, политические, философские и прочие аспекты его существования.

Кинематограф Венгрии, вехи, политика, история

Камила Долотина. По собственным следам

Автор исследует современный кинематограф Чехии, его характерные особенности, очевидные достоинства и недостатки, ключевые темы и мотивы, а также анализирует творчество наиболее ярких режиссеров. Прослеживая историю развития чешского кино последних десятилетий, автор также анализирует особенности формирования в кинематографе Чехии новой национальной самоидентификации.

Кинематограф Чехии, история, эфолюция, жанр, национальная самоидентификация

S U M M A R Y

Daniil Dondurei
Burden of politics

State support
Round table talk

Katerina Tarkhanova
Breaking the rule of floorstall
Review of TV-series by Andrei Boltenko, Vladimir Presnyakov, Oleg Presnyakov, Evgeny Nikitin's AFTER SCHOOL (Russia) and Nikolai Khomeriki's TV-series SYNDROME OF DRAGON (Russia — Ukraine). The critic analyzes genre and stylistic features of the TV-series in the context of contemporary Russian TV.
AFTER SCHOOL, Andrei Boltenko, Vladimir Presnyakov, Oleg Presnyakov, Evgeny Nikitin, SYNDROME OF DRAGON, Nikolai Khomeriki, TV, series

Zara Abdullayeva
Bolero
Review of Kira Muratova's new picture PERPETUAL RETURN (Ukraine). The critic analyzes texture of the film, its problematics, genre peculiarities, imagery and metaphorical structure in context of the director's other works. Intricate personages of the picture are specially considered.
PERPETUAL RETURN, Kira Muratova, metaphorical structure, personage, problematics

Nina Tsyrkun
The meal which was eaten hot
Review of Quentin Tarantino's DJANGO UNCHAINED (USA). The critic analyzes the formal structure of the film, its genre and stylistic features, explores the picture's socio-cultural background, marking the filmmaker's innovation, breaking usual canons and stereotypes of the western.
DJANGO UNCHAINED, Quentin Tarantino, western, genre, southern, canon

Nina Sputnitskaya
Mowgli: sapphirine jungles
Review of Ang Lee's LIFE OF PI (USA — China) after Yann Martel's novel. The critic analyzes the main themes of the film, which was shot in the paradigm of the best mainstream specimen, its personages and stylistic features as well as an unusual approach of the director towards realization of the fairy plot.
LIFE OF PI, Ang Lee, Yann Martel, mainstream, fairy plot

Alexandra Tuchinskaya
Invisible paradise of Anne Tismer
Review of Lars Norén's performance NOVEMBER, 20 (Sweden)

Semyon Ekshtut
Scale of Themis or sword of Nemesis?
The author analyzes recently published diary of Lyubov Shaporina (1879—1967), a unique document, reflecting the epoch's features and elaborately reconstructing panorama of life in the Soviet epoch. Marking peculiarities of this work, the author analyzes the image of the country arising on its pages. Also noted, that the diary fixed gradual disappearance of moral principles in the circle of intelligentsia and the notion of sin in common people.
Lyubov Shaporina, dairy, image of the country, epoch, moral principles, USSR

Nina Tsyrkun
Transformation of camp and cinema reception
The author investigates the phenomenon of camp as it appeared in Soviet cinema, considering it from historical, cultural and philosophical angles. Evolution of the camp is also traced down up to the post-Soviet epoch as well as transformation of its reception. Special attention is paid to camp in queer culture.
Camp, queer culture, phenomenon, reception

Alexander Pavlov
Grindhouse: *B* or not *B*?
The author considers phenomenon of grindhouse as one of the most interesting facts of the world cinema, tracing down its history and evolution through specific films and analyzing its

main characteristics and unique features. Also many subgenres, engendered by grindhouse, such as exploitation, are also investigated.
Grindhouse, exploitation cinema, B-movies, subgenre

Andrei Fomenko
Temptation of writing
The author analyzes Max Ophuls's LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN, considering its personages, imagery and main plot collisions. The film is investigated in the context of noir. The key methods and themes and a specific approach towards the interpretation of classic motives of the genre are also specified.
LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN, Max Ophuls, noir, genre peculiarities, interpretation

Stepan Tyyn
Phenomenology of stagnation
Alexander Rekhviashvili, the great and unknown The author considers creation of the Georgian director Alexander Rekhviashvili, one of the most mysterious classics of the world cinema. Analyzing director's works and key motives of his creation, the author discloses major features of his artistic world — oneiric space out of time, inhabited by silent heroes on the verge of the unknown.
Alexander Rekhviashvili, cinema of Georgia, oneiric space, phenomenology

Pavel Ruminov:
«I haven't been there for a long time»
Interview by Veronika Chugunkina.

Vika Smirnova
History of an eye
Cinema of Bela Tarr
Portrayal of the director Bela Tarr. The author investigates intrinsic and contradictory creation of the Hungarian filmmaker, the world he constructs, philosophic ideas reflected in his films, and analyzes peculiarities of his artistic language and unique style.
Bela Tarr, symbolism, philosophy, artistic language

Katriel Schory:
«The State doesn't intervene»
On The Israel Film Fund.

Jurica Pavičić
Bonds of «Balkan style»
The author investigates cinema of the countries of former Yugoslavia, tracing down its history and evolution, analyzing key themes and plots, as well as methods, stylistic and genre peculiarities characteristic of the new national cinema of the Balcan countries. The author also considers creation of some directors, whose works reflect the gist of the national cinema in the most vivid mode.
Cinema of the Balcan countries, Yugoslavia, national cinema, genre peculiarities

Iván Forgács
Without spiritual background
The author investigates cinema of Hungary of the latest decades: the ways of its development and key milestones, actual trends and major themes. Through the prism of some directors' creation the author analyzes new Hungarian cinema, disclosing its cultural, political, philosophical and other aspects of its being.
Cinema of Hungary, milestones, politics, history

Kamila Dolotina
Following the traces of one's own
The author investigates contemporary cinema of Czech Republic, its characteristic peculiarities, evident flaws and merits, key themes and motives, as well as analyzes creation of the brightest directors. Tracing down history of development of the Czech cinema of the latest decades, the author also analyzes peculiarities of formation of a new national self-identification in Czech cinema.
Cinema of Czech Republic, history, evolution, genre, nation self-identification

Evgeny Golubenko
Mariki
A movie-essay.

Yury Arabov
Concubino
A script.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

18+

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Перец»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

телеканала «Петербург — 5 канал»

фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей

Исполнительный директор Елена Левченко

Заместитель главного редактора Нина Зархи

Ответственный секретарь Лариса Калгатина

Редакторы Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун

Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан

Шеф-редактор сайта www.kinoart.ru Евгений Майзель

Арт-директор Людмила Мишунина

Фоторедактор Елена Плоткина

Корректоры Евгений Аввакумов, Галина Элькина, Татьяна Фирсова

Секретарь редакции Анна Закревская

Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 17.01.13. Подп. к печати 30.01.13
Формат бумаги 70 x 100⅛. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75
Заказ 14202. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«**Искусство кино**» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2013

моими глазами
Первый в мире сериал, снятый субъективной камерой
Каждая серия глазами нового героя
С 27 января 2013 по воскресеньям в 21:00 на ТНТ
ТНТ

РЕН

ЧЕСТНЫЕ НОВОСТИ

НОВОСТИ 24

23:30
ИТОГОВЫЙ ВЫПУСК

www.ren-tv.com

СВИДЕТЕЛЬСТВО О РЕГИСТРАЦИИ СМИ
ЭЛ № ФС77-48168 ОТ 30.12.2011 Г. РЕКЛАМА.

ТНТ
Алё, Саратов! Я звезда!
Ищу мужа! Срочно!
Познакомлюсь с симпатичным олигархом
Похудею Быстро Недорого
НОВЫЙ СЕЗОН
Деффчонки
С 4 ФЕВРАЛЯ
20:00 ПОНЕДЕЛЬНИК-ЧЕТВЕРГ
16+
Лицензия ЗАО «Интерфакс-ТВ» на осуществление телевизионного вещания
Серия № 16416 от 03.06.2010, выдана Росохранкультуры. Реклама

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, О.АНДРЕЕВОЙ, К.МАТВИЕНКО, В.МАТИЗЕНА, К.РОЖДЕСТВЕНСКОЙ, С.ФОМЕНКО, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

О фестивале «Артдокфест»
Правда и патриотизм в российском документальном кино

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«АРТДОКФЕСТ»-2012

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ
ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

АНДРЕЙ ЗАГДАНСКИЙ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Современный кинематограф Польши
Нуар. Декадентская чувствительность
Капитализм и бессознательное

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

АНДРЕАС ДРЕЗЕН
ВИКТОР КОСАКОВСКИЙ
КАК СНИМАТЬ НЕДОРОГОЕ КИНО

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

«Личное дело»—2012
Юрий Арабов. КОНКУБИНО